MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07155 7895
D

MOZART

VON

HANS MERSMANN

ML
410
M9M47
1925

IM VERLAG VON JULIUS BARD
BERLIN

Digitized by the Internet Archive
in 2013

http://archive.org/details/mozart00mers

KULTURGESCHICHTE DER MUSIK

IN EINZELDARSTELLUNGEN

ML
410
M9 M47
1925

IM VERLAG VON JULIUS BARD
BERLIN

MOZART

VON

HANS MERSMANN

MIT 9 BILDTAFELN UND 4 VIGNETTEN

IM VERLAG VON JULIUS BARD
BERLIN

Alle Rechte vorbehalten
Privilege of copyright in the United States
Julius Bard

Fürstl. priv. Hofbuchdruckerei (F. Mitzlaff), Rudolstadt

Das hier vorliegende Kapitel „Mozart“ meiner „Kulturgeschichte der Musik“ hat zum Ziel die Analyse des Menschen und seines Werkes. Der zeit- und kulturgeschichtliche Hintergrund, auf welchem sie ruht, wird in einen andern Zusammenhang gestellt. Die Analysen der Musik erstreben auch da, wo sie, um an den Menschen heranzuführen, bildhaft wurden, die Erkenntnis allgemeiner Inhalte. Bei der Wahl der Beispiele sprach die leichtere Zugänglichkeit des einzelnen Werkes mit.

Der Verfasser

Die Entwicklung eines Stils endet in der Geschichte der Künste meist in absteigender Linie. Er wächst allmählich, gelangt zu voller Reife, zu vollkommenster Entfaltung seiner Kräfte und verfällt dann. In dieser letzten Phase schwindet die Intensität seiner Auswirkung und die Deutlichkeit seiner Erscheinung: er wird schwächlich und weniger rein, mischt sich mit andern, entweder archaistischen oder das Werden eines neuen Stils verkündenden Merkmalen. Nur an zwei Stellen der neueren Musikgeschichte fallen Abschluß und Gipfel zusammen, werden große Räume der Entwicklung zu einmaliger, letzter Höhe gefaßt: bei Bach und Mozart. Beide sind Endpunkte der Entwicklungen, in welchen sie verwurzelt sind. Ihr Werk wird nicht fortgesetzt sondern erscheint als Krönung, als Synthese aller Kräfte eines Jahrhunderts. Das gibt ihrer Musik jene Reinheit und in vielen Fällen jene Zeitlosigkeit, welche sie allen Zeiten und gerade der unserigen so nahe rückt. Sie erscheint als immer erneute, erweiterte, verinnerlichte Bezeichnung eines Zustands und ist unbelastet von den dumpfen, drängenden Kräften, die bei Beethoven oder bei Haydn auf jeder neuen Stufe ihrer Entwicklung spürbar werden.

Aber während in Bachs Polyphonie die Geschichte eines halben Jahrtausends zum Abschluß gelangt und eine Welle in ihm ausschwingt, welche schon die Messenkunst der niederländischen und italienischen Schulen getragen hatte, ist der Raum, aus dem Mozarts Werk herauswächst, begrenzt. Es ist in engerem Sinne die deutsche Gesellschaftsmusik des 18. Jahrhunderts, die er zusammenfaßt, jener „Neue Stil", welcher nicht viel vor der Mitte eben dieses Jahr-

hunderts geprägt wurde und sich schon am Anfang des folgenden völlig veränderte. Freilich erweitert sich dieser Raum, wenn Mozarts Schaffen einbezogen wird in die Geschichte der italienischen Oper und des Singspiels. Aber er steht zu diesen Entwicklungen doch anders als zur deutschen Instrumentalmusik: er gehört ihnen an, saugt ihre Kräfte in sich ein, um aus ihnen zu schaffen, doch er vollendet sie nicht in gleichem Sinne; sie gehen neben ihm und hinter ihm weiter. Und die Brücken, die von der opera buffa zum Figaro und zum Don Giovanni führen, treffen den Kern dieser Werke nicht.

Daß bei Bach und Mozart Gipfel und Abschluß einer Stilentwicklung zusammenfallen, ist aus der gesteigerten Intensität dieser Vorgänge zu verstehen. In beiden Fällen erscheint die Entwicklung mehrerer Stile gleichsam in einander verkeilt, ist das ruhige Wachstum des einen fortdauernd bedroht und unterhöhlt durch Gegenkräfte. Nur in der Isolierung der städtischen, bürgerlichen Kultur des 17. Jahrhunderts ist die Reinheit und Bodenständigkeit der deutschen Kantorenmusik begründet. In gleicher Weise drängte die Entwicklung der barocken Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts in Deutschland von innen heraus zu einem Abschluß. Denn es lag, schon früh sichtbar, in sie eingebettet das Werden des klassischen Stilprinzips. Es gab unter den wesentlichen Musikern dieser Zeit keinen, dessen Weg eindeutig in Mozart endete. Gerade in den Bedeutendsten unter ihnen: in Johann Stamitz und Philipp Emanuel Bach lagen Kräfte, die zu Haydn führten. Haydn und Mozart aber sind die beiden Pole in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Sie streben von einander fort: Haydn, von einer bestimmten Höhe an, in zwiespältig gebrochenen, ringenden, teilweise problematischen Werken einer neuen Entwicklungsebene zu, Mozart, rückwärts gewendet, Schale, Umdeutung, Reinigung für alle zurückflutenden, sich sammelnden Kräfte des Jahrhunderts.

Das alles bedeutet noch nichts für die Erkenntnis Mozarts. Er kann wohl aus den Entwicklungen des 18. Jahrhunderts verstanden aber er darf nicht durch sie begrenzt werden. Er ist Endglied aber nicht Summe, auch nicht von historischem Blickpunkt aus. Er hat auch dies mit Bach gemeinsam, daß nicht nur Feinstes und Eigenstes sondern auch klar erkennbare Form- und Stilwerte seines Werkes entwicklungsgeschichtlich unvorbereitet sind, unerklärlich bleiben.

FRANCESCO GUARDI

Beide scheinen neben dem gerade in ihrer Nähe besonders reißenden Strom der Entwicklung zu wachsen; er berührt sie kaum oder nur in kleinen, begrenzbaren Teilen ihrer Musik. Sie suchen nur in geringem Grade neue Form, neue Sprache, neuen Inhalt. Dafür werden Kräfte durch sie gelöst, Räume durch sie geöffnet, welche andern, auch Großen, unerreichbar bleiben. Hierin liegt ihr Wesen beschlossen, dessen Erkenntnis durch andere Parallelen: die geläufige zwischen Mozart und Beethoven oder die zwischen Mozart und Haydn, gefährdet, wenn nicht zerstört wird. So ist es begründet, daß die Persönlichkeit Mozarts aus den Bindungen seines Jahrhunderts abgelöst werden muß, während noch Haydn aus diesen Bindungen verstanden werden konnte. Der Weg zu ihr führt von außen nach innen und bleibt zunächst bei der Betrachtung seines Lebens stehen.

Das Leben eines schaffenden Künstlers, die Summe seiner Schicksale und Erfahrungen, seiner äußeren und inneren Erlebnisse, gehört in sehr verschiedenem Grade zu seinem Wesen. Es ist nur selten für die Analyse seiner Persönlichkeit von zentraler Bedeutung und liegt, gerade bei Musikern, oft ganz in der Peripherie. Das heißt: es ist nicht Boden oder Wurzel ihrer Entwicklung, nicht deren bedingende Kraft. Die Nähe zum Zentrum wechselt. Die Einbeziehung ihrer Lebensschicksale für die Erkenntnis ihres Werkes ist von Wert bei Bruckner oder Händel, belanglos bei Haydn oder Brahms, fast hinderlich bei Bach und Beethoven.

Für Mozart sind (ähnlich wie für Goethe) Leben und Mensch primäre Faktoren. Eine Fülle intensiver Beziehungen durchflutet beständig Leben und Werk und bindet sie zu organischer Einheit. Bei Beethoven klaffen an entscheidenden Stellen Widersprüche zwischen dem Menschen und dem Schaffenden. Bei Mozart kann es nur sein, daß unser Wissen um ihn und sein Leben (in den letzten zehn Jahren) den Weg in die Tiefe des Kunstwerks nicht immer bis zu Ende durchleuchtet. Hier ist es möglich, rückwärts zu schließen, bei Beethoven nicht.

Die Bedeutung der Lebensschicksale eines Künstlers wird wesentlich mitbestimmt durch das Verhältnis der typischen und individuellen Faktoren, die sein Leben bedingen. Beethovens Leben ist ganz individuell, Bachs ganz typisch. Bei Mozart gelangen diese beiden Kräfte zu einem idealen Ausgleich; sie scheinen völlig gegen einander

ausgewogen. Sein Leben verläuft von Anfang bis zu Ende in den Bahnen und Atmosphären, in denen das Leben eines Musikers im 18. Jahrhundert sich abspielte. Es durchbricht diese Kreise nie, auch nicht, als Mozart selbst wähnte, dieser Durchbruch sei ihm mit der gewaltsamen Lösung seines Verhältnisses zum Erzbischof gelungen; es wechselt sie nur.

Zum letzten Male bei Mozart bleibt die Gesellschaft einziges Zentrum, nicht mitbestimmender sondern bedingender Faktor. In ihren Kreisen in frühester Jugend zur denkbar höchsten Höhe emporgetragen zu werden, ist das große Erlebnis des Wunderkindes. Viel mehr als über Inhalt und Leistung berichten die Reisebriefe des durch den unerwarteten Glanz geblendeten Vaters über Eindruck, Anerkennung, Auszeichnung und Ehrungen. Der hier begonnene Aufstieg sollte fortgesetzt, die gewonnene Höhe gehalten werden. Sich um die Gunst und Anerkennung der Gesellschaft zu bemühen, ihr, wenn nötig, auch in künstlerischer Beziehung Opfer zu bringen, ist die Lebensweisheit Leopold Mozarts und der Kanon seiner Briefe.

Wir treffen Mozart immer wieder in gleichen Kreisen: Besuche bei kunstliebenden Aristokraten, widerwillig erteilte Lektionen, Aufträge auf Sonaten oder Quartette für deren Hauskonzerte, Bemühungen um die Gunst eines Fürsten; es ist eine Atmosphäre von äußerem Glanz und kleinlicher Gesinnung, von spontaner Begeisterung und leeren Versprechungen, von feinster Lebenskunst und brutaler Genußsucht, von Selbstentäußerung, Servilität, Eifersuchtsintrigen und Lakaienkolportage. Die Gesellschaft, deren grobe Instinkte auf die Leistungen des Wunderknaben mit oberflächlicher Begeisterung reagierten, mußte dem gereiften, ringenden Künstler gegenüber versagen.

Und blieb doch nicht nur für den ehrgeizigen Vater sondern auch für ihn selbst unverrückbares Ziel. Denn sie bedeutete ihm Welt und Freiheit, verhieß Wunder und Zukunft, Entwicklungsmöglichkeiten und äußere Unabhängigkeit. In ihr waren unbekannte Größen beschlossen, mit denen die Phantasie spielen konnte. Ihr Gegenpol in Mozarts Leben war Salzburg. Die Heimat, wenngleich in ihrer Physiognomie selbst ein Stück der Gesellschaft, war für ihn Enge und Begrenzung, Ausnutzung und Fron. In der Welt fühlte er sich als schweifender, vorwärts dringender Künstler, in

Salzburg als in Familie und Bürgertum gebundener Beamter der Hofmusik. Heimat und Gesellschaft, Salzburg und die große Welt waren die Pole, um die sein äußeres Leben schwang. Mehrere Male kehrt er aus der Ferne nach Salzburg zurück: anfangs selbstverständlich, um zu lernen und zu befestigen, zuletzt knirschend unter dem Zwang, der ihn erwartete. Es war für ihn eben so notwendig wie verhängnisvoll, daß er, nach endgiltiger Loslösung von Salzburg, beides zu verschmelzen versuchte. Es mißlang. Auf dem Gipfel der Not ruft er die Gesellschaft noch einmal an, die ihm noch einige Jahre vorher zugejubelt hatte: „Ich habe vierzehn Tage eine Liste herumgeschickt, und da steht der einzige Name Swieten."

In diesen Rahmen eingebettet liegen Mozarts Lebenskreise. Es ist ein farbiger, bewegter Grund, auf dem sein Schicksal ruht. Auch als Mensch ist er beschlossen in dem Rhythmus seines Jahrhunderts, welches sich noch leuchtende, festliche Gewänder anlegte, während es innerlich schon morsch und siech zusammenbrach: die beiden von dunklen, schicksalhaften Gewalten unterhöhlten Festszenen des Don Giovanni. Auch in den Zeiten der Not klingt der Wille zum erhöhten, gesteigerten Leben aus ihm heraus, drängt das verlorene Bandl zur spontanen musikalischen Formung. Dieser schwingende Impuls des zum Feste erhöhten Alltags durchzieht sein Leben vom Salzburger Bölzlschießen bis zu den Wiener Redouten. Auch die kleinen Maße des Tages werden in ihn einbezogen; so verbindet er sich mit einem zweiten Wesensmerkmal der Zeit: der Improvisation.

Improvisation ist eine der stärksten Kräfte dieses Jahrhunderts: seiner Lebensformen, seiner Menschen und seiner Kunst. Sie ist für Mozart ein Element seines Lebens. Schon war sie zum Schema herabgesunken, schon interpretierte der Kapellmeister den Arienbaß nach gewohnten Formeln, spielte der Pianist Stegreifvariationen über ein gegebenes Thema, nach innerlich festgelegten, wohl ausgewogenen Bewegungsgesetzen, da wurde der Geist des Improvisierens in Mozart noch einmal von seiner Wurzel aus gefaßt. Er lebt in ihm in allen Arten und Graden: in seinen Briefen, wenn er die Freunde in Knittelversen anredet oder ein Erlebnis durch die Darstellung in aller Unmittelbarkeit sich vor unsern Augen vollziehen läßt, in seinem Spiel, in der Gestaltung seines Lebens, wenn er, wie eine Mücke zur Flamme, ins Ungewisse an einen neuen Fürsten-

hof fährt. Der wesentlichste Niederschlag dieses Geistes aber ist sein Werk. Hier wird die Erinnerung lebendig an jenen Bericht, wie der neunjährige Knabe auf das hingeworfene Stichwort „perfido" eine Arie improvisiert, in der alle Schauer der Leidenschaft aufgewühlt werden und die den Spielenden selbst bis zur Erschöpfung aushöhlt. Es konnte nur ein ganz großer Künstler sein, der das Gefährliche und Entnervende dieses Spiels mit der Einbildung so überwand, daß es in den letzten Musikdramen völlig mit dem lebendigen Menschen verschmolz. Dieser Geist der Improvisation aber ist es, den Mörikes Kunstwerk so quellenrein vor uns erscheinen läßt: von dem Zufall der abgepflückten Frucht bis zu dem improvisierten Terzett beim Festmahl, alles das aber nicht mehr in junger überschäumender Kraft, sondern umlauert von den dunklen, dämonischen Mächten des letzten Don Giovanni-Finale, bedroht vom Hauche des Endes: ein Tännlein grünet wo, wer weiß, im Walde.

Es ist eine tiefe, innere Beziehung zwischen Mozarts Leben und seinem Werk: wie seine Musik gerade in ihren individuellsten Äußerungen eingebettet ist in die Formsprache ihres Jahrhunderts, so scheint auch sein Leben umschlossen durch die Konventionen, Kreise und Atmosphären eben dieses Jahrhunderts. Und wo, im letzten Jahrzehnt, das Leben diese Kreise zu sprengen droht, da lenkt das Kunstwerk in sie zurück: das subjektive Pathos der c-moll Themen, wie in der Klaviersonate von 1784 oder im zweiten Satz der Sinfonie concertante in Es-dur für Geige und Bratsche wird abgebogen in die gelöste Resignation eines Es-dur, welche den Ausdruck, indem sie ihn in den Klang einschmilzt, nur um so tiefer und schmerzlicher auftönen läßt.

Während der Schaffende hier den Ausgleich findet, zerbricht der Mensch; aus den allgemeinen, typischen Ablaufsbahnen seines Lebens löst sich dessen individueller Charakter immer zwingender heraus. Anfangs besteht zwischen beidem ein völliger Einklang. Das Wunderkind, ein scheinbar im höchsten Grade individuelles Phänomen, ist in der Art seiner Leistung vollendet typisch. Denn diese Leistung ruht auf einer Veranlagung, für welche technische Hemmungen des schöpferischen oder nachschaffenden Ausdrucks beinahe ausgeschaltet zu sein scheinen, auf einem divinatorischen Instinkt und einer erstaunlich frühen Kombinationsfähigkeit. Aber

dort, wo die Leistungen jener Zeit für uns kontrollierbar sind, sind sie von rein entwicklungsgeschichtlicher Bedeutung. Historische Untersuchung hat die großen Komplexe der Entwicklung ins Licht gerückt, auf denen Mozarts Musik anfangs völlig ruhte und aus der sich individuelle Gestaltung erst ganz langsam herauslöste. Diese aber war erst eine Folge des Wachstums des Menschen.

Mit diesem Wachstum setzt ein natürlicher Gegensatz zur Umwelt ein, der sich allmählich zu immer stärkeren Spannungen verdichtet. Natürlich: denn eine einseitige Steigerung des Artistischen lag dem erwachenden Künstler fern und die Beherrschung der Kompositionstechnik, erstaunlich bei einem Kinde, wurde bei dem Erwachsenden zu selbstverständlicher Voraussetzung. Je persönlicher aber die Sprache des Schaffenden wurde, um so weniger fügte sie sich in die Maße des allgemeinen Urteils und erregte Teilnahmlosigkeit, Befremden oder Unwillen.

Das Symbol dieser Entwicklung ist der Gegensatz der ersten Reisen und der zweiten langen Abwesenheit aus Salzburg. Der Aufenthalt in Mannheim und Paris und die damit zusammenhängenden Reisen lassen ein völlig verändertes Verhältnis zur Umwelt erkennen. Der Glanz und die Fülle jener Frühzeit ist verloren, der Wunderknabe vergessen. Einzelerfolge können den scharfsehenden Vater darüber nicht täuschen, daß der Zweck der Reisen nicht erreicht wurde.

So ist die dritte Phase dieser Entwicklung die Unterwerfung, welche in Mozarts Rückkehr nach Salzburg liegt. Sie erfolgt unter stärkstem äußerem Zwange und sucht ein Verhältnis wiederherzustellen, für welches keine Voraussetzungen mehr bestanden. Schon in dieser kurzen Salzburger Zeit muß sich der Grad von Entfremdung gebildet haben, müssen alle Konflikte entstanden sein, deren sichtbarer Ausdruck der Bruch mit dem Erzbischof wurde. Durch ihn löst sich Mozart nicht nur von seinem Brotherrn und der Enge der Heimat sondern auch von seinem Vater.

Damit stellt er sich in ein neues Verhältnis zur Welt. Freilich ist dieses in den letzten zehn Jahren zu kompliziert, um auf eine Formel gebracht zu werden. Entgegengesetzte Strömungen durchdringen einander. Aber der Glanz der ersten Wiener Jahre, der Zeit der großen Klavierkonzerte, ist nicht wie in der Jugend echter, von innen quellender Ausdruck des Lebens: er mutet uns an wie

künstliche, deckende Farbe auf einem zerrütteten Antlitz. Und über das Ende dieser Entwicklung kann kein Zweifel bestehen: aus dem Liebling der Götter, über dessen Jugend alles Licht in verschwenderischer Fülle ausgegossen schien, ist ein kranker, zerbrochener Mann geworden, der sechsunddreißigjährig dem Leben erliegt.

Es liegt immer wieder nahe, die Lebenslinien Mozarts und Beethovens mit einander zu vergleichen. Gerade von dem Gesichtspunkt des Verhältnisses zur Umwelt aus wächst zwischen ihnen eine Beziehung von seltsamer Grundsätzlichkeit. Beethoven, der im Jahr nach Mozarts Tode nach Wien kommt, hat den umgekehrten Weg durchmessen. Er beginnt in der dumpfen, bürgerlichen Enge, welche in Mozarts letzten Jahren immer häufiger die farbige Hülle durchbricht. Und er endet auf der beherrschenden Höhe, auf der Mozarts Jugend liegt; der Gegensatz ihrer Bestattungen ist vollendet symbolisch. Und auch die Zeit, in der beide auf der Höhe der Wiener Gesellschaft standen, entspricht diesem Bilde: bei Beethoven ein erster vorwärts drängender Anlauf, bei Mozart eine letzte, schon heimlich um das Ziel besorgte Zusammenfassung.

Mozarts Leben wächst aus den allgemeinen, typischen Kreisen seines Jahrhunderts immer mehr zum Ausdruck seines eigenen Selbst. Es ist tragisch, nicht nur durch seinen Ausgang sondern durch die ganze Art seines Ablaufs. Es geht durch dieses Leben immer wieder ein Suchen nach falschen Zielen, teils unter dem Zwang der äußeren Forderung teils aus fehlender Klarheit. Aber auch ohne solche Klarheit erscheint das Leben manches großen Menschen begnadet, durch ein Geschick gelenkt oder geformt. Diese Fügung bleibt aus. Irrtümer und Mißverständnisse bleiben und werden nicht durch eine immanente Logik in ihr Gegenteil verkehrt. Und das Erreichte erscheint als Verdienst, oft sauer erworben. Man möchte bei der Betrachtung dieses Lebens ein Verhältnis herstellen zwischen seinem glänzenden Anstieg und seinem späteren Verlauf. Aber die Schalen der Wage schwingen nicht ein. Was das Leben ihn als Menschen leiden läßt, steht in keinem Verhältnis zu dem, was es ihm schenkte. Denn auch seine Erfolge, die Resonanz seines Werkes und seiner Persönlichkeit bleibt weit hinter allem zurück, was er auch von seinen Zeitgenossen zu fordern berechtigt war. Man vergleicht ihn hier nicht mit Beethoven sondern eher mit Kleineren: mit Hasse in seinen italienischen Triumphzügen, ja, mit Carl Heinrich Graun.

Die alle waren Fürsten in ihrem Kreise. Bei Mozart aber blieb die spontane Begeisterung, welche seine Musik auslöste, ohne Resonanz. Er stand unter den andern und es war nur eben, daß man ihn nicht fallen ließ. Bis auch dieses geschah und er ein halbes Jahr vor seinem Tode den Wiener Magistrat bat, daß man ihn „dem schon älter gewordenen Hr. Kapellmeister [Hofmann] für itzt nur unentgeltlich adjungire". Dieses Schreiben und die Darlehenbriefe an seinen Ordensbruder Michael Puchberg sind Dokumente von nüchterner Eindeutigkeit. Man mißt die Bedeutung jenes Gesuchs an der Rolle, welche der Begriff „Ehre", besonders in künstlerischen Dingen, in Mozarts Briefen spielt. So bricht dieses Leben an seiner dunkelsten Stelle ab und wird dadurch doch zu einem Ganzen. Denn es durchmißt eine Bahn vom Anfang bis zum Ende. Und je mehr seine Kräfte sinken, desto größer und reifer wird die Frucht, welche es birgt: sein Werk.

Die sichtbaren Verknüpfungen des Lebens mit der Umwelt liegen in den Menschen, die in seinem Kreise stehen. Es besteht bei Mozart, wie bei jedem, dessen Leben sich in der Öffentlichkeit abspielt, eine Fülle solcher Beziehungen. Diese waren zumeist intensiv: Mozart hat die Menschen, mit denen er zu tun hatte, nie als Werkzeuge betrachtet, die er beiseite schob, wenn er ihrer nicht mehr bedurfte. Er durchdrang sie mit seinem Blick bis in ihren Kern; das zeigen Briefe aus allen Zeiten seines Lebens. Die Bilder, die er von Menschen entwarf, waren, oft im Gegensatz zu denen des Vaters, meist erschöpfend richtig, dabei scharf abgeblendet.

Wenige Worte zielen oft dahin, die Totalität eines Menschen zu umspannen, eine Betrachtungsform, welche in den Arienvorspielen des Figaro und Don Giovanni zu höchster Vollendung gelangt.

Die Menschen, welche Mozart umgaben, stehen natürlicherweise in sehr verschiedener Nähe zu seinem Zentrum. Aber es scheint, daß in dieses Zentrum keiner dauernd gelangte. Den Menschen, denen er durch sich selbst am nächsten stand, ist er entwachsen. Diese Entwicklung kam bei der Mutter durch deren früheren Tod kaum zum Ausdruck, sie vollzog sich bei der Schwester durch die natürliche Verschiedenheit ihrer Lebensrichtungen ohne Reibung. Sie wird bei seinem Verhältnis zum Vater entscheidend.

Das Bild Leopold Mozarts ist neuerlich von Hermann Abert so klar und erschöpfend gezeichnet worden, daß wir es sehen frei sowohl von romantischer Überschwenglichkeit als auch von einseitiger und ungerechter Härte. Was sich zwischen ihm und dem Sohne vollzog, wovon die Briefe nur ein verhülltes Bild geben, war der natürliche Kampf der Generationen, der um so härtere, unerbittliche Formen annimmt, je stärker die Menschen sind, welche ihn führen. Was ihn bei beiden erschwerte, war die tiefe Liebe, welche sie für einander hegten. Sie gründete sich auf die Frühzeit ihres Verhältnisses: bei Leopold auf die stolze Freude an Wolfgangs Triumphen, welche auch die seinigen waren, beim Sohne auf das bedingungslose Vertrauen in die führende Autorität des Vaters.

Es ist in diesem Kampfe jeder im Recht. Der im Erkennen der Realitäten in langer, harter Schule gereifte Vater mußte in den schwankenden, impulsiven Plänen des Sohnes immer wieder Tadelnswertes finden. Er weist den Weg, gibt Ratschläge, warnt; endlich befiehlt er: „Hier ist keine ausrede. Ich erwarte Dich also . . . ohnausbleiblich." Jeder ist seiner selbst und des andern bewußt, jeder der Verantwortung, welche er trägt. Sie schreiben einander lange Briefe, in denen jeder sich selbst dem andern zu erklären und aufzudecken versucht. Mit Recht durfte sich Leopold Mozart in mehreren dieser Briefe als „wahren freund" seines Sohnes bezeichnen. Der notwendige Ausgang dieser Entwicklung ist mehr äußerlich erkennbar als daß er sich in den Briefen ausspräche, wenigstens in denen des Sohnes. (Leopold Mozarts Briefe sind von der Übersiedlung nach Wien ab nicht mehr erhalten.) Es war schon gesagt worden: der Bruch mit dem Erzbischof bedeutete die Trennung vom Vater, welche von diesem (aus einem Briefe des Sohnes zu schließen) auch so empfunden wurde. Die Entwicklung liegt klar vor Augen, wenn man zwei Briefstellen des Vaters vergleicht, in denen das natürliche Empfinden einmal die Schranken der durch Konvention und Autorität gegebenen Haltung durchbricht. „So oft ich nach Hause gehe," schreibt er 1777, „wandelt mir eine kleine Melankoly zu, dann, wann ich mich unserm Hause nähere, glaube ich immer, ich müsse Dich Violin spielen hörn." Und 1786, als Mozart die Aussicht hatte, durch eine Reise nach England sein äußeres Leben zu sichern, schreibt er an die Tochter: „. . . da er mir keinen geringeren Vortrag macht, als seine 2 Kinder in meine Versorgung zu nehmen, da er im halben

DANIEL CHODOWIECKI

Fasching eine Reise durch Teutschland nach Engelland machen möchte . . . Sie könnten ruhig reisen, — könnten sterben, — könnten in Engelland bleiben, — da könnte ich ihnen mit den Kindern nachlauffen . . . Basta! meine Entschuldigung ist kräftig und lehrreich, wenn er es benützen will." Diese Äußerungen sind mehr als der Niederschlag von Stimmungen: die letzte, sechs Monate vor dem Tode des Schreibenden entstanden, zeigt in ihrer Atmosphäre des Hasses auch hier das Ende einer Entwicklung.

Diese greift tief in Mozarts Wesen ein. Sie ist die einzige, die ihn dauernd stark erfüllt hat, das einzige Erlebnis mit einem Menschen, welches, so weit wir ihn sehen können, an die Wurzeln rührt. Mozarts Menschentum steht in ihr klar vor uns. Er geht diesen Weg bis zu Ende; nirgends weicht er aus oder versteckt sich. Seine Selbstverteidigung ist von äußerster Beherrschung und zugleich von tiefem Mitempfinden mit dem Vater getragen; in ihr zeigt sich menschliche Größe. Aber er bleibt sich auch in jeder Phase dieser Entwicklung treu und gibt nur einmal, unter stärkstem äußeren Zwange, seinen Weg auf.

Alle andern Menschen, welche Mozart in sein Leben einbezieht, stehen an einer andern Stelle. Wo sie ihn, wie die beiden Frauen, von denen wir es wissen, ganz erfüllen, ist dies doch nur von kurzer Dauer. Seine Ehe ist völlig unproblematisch. Auch hier erscheinen unselige Umstände miteinander verkettet. Denn diese Frau, welche Nissen später zu einer ausgezeichneten Hausfrau erzog, hätte nach äußeren Voraussetzungen dem Verfall seines Lebens steuern können. Die Briefe an sie werfen auf sein Leben noch einmal ein helles Licht. Auch sie lassen einen starken Menschen erkennen; sie offenbaren ein Neues: eine Güte von großem Ausmaß, die alles, was ihm fremd, feindlich sein mußte, verstehend einbezieht und scherzend duldet.

Wir überblicken die Reihe von Menschen, die uns durch Mozart nahegerückt werden — sie ist größer als die Namen, die wir kennen: da ist keiner, außer dem Vater, mit dem er hätte ringen, an dem er hätte wachsen, keine Frau, zu der er hätte aufblicken können, und die ihn verstanden hätte. Auch Haydn tritt nur durch einige Züge aus diesem Menschenkreise heraus. Es sind immer nur Teilflächen, welche in Mozart getroffen werden: das Erotisch-Animalische im Augsburger Bäsle, die schwärmerische, ihr Ziel verkennende Entflammtheit in Aloysia, die natürliche Erfüllung des

Tages, seiner Forderungen und seiner Geschenke, in Konstanze. Und daneben stehen alle andern Bindungen, festere und losere, gegründet auf Verehrung, freundschaftliche Zuneigung, gemeinsames Erleben und Konventionen der Gesellschaft. Keiner ist unter den Gegenspielern, der ihm gewachsen war und doch behielten sie schließlich Recht gegen ihn, den Unterliegenden: wie mußte es Mozart von innen heraus zum Don Giovanni ziehen!

Freilich ist auch Don Giovanni nur eine Teilfläche seines Wesens. Aber eine Fläche, die sonst im Dunkel liegt. Seine Briefe lassen sie nicht erkennen; für die Zeitgenossen war sie nur an einer Stelle sichtbar: wenn er improvisierend vor den Tasten saß, Stunden und Stunden, und nicht aufhören konnte, wie seine Hörer erzählen. Dann war er ein Besessener, Werkzeug einer höheren Macht, die in ihm schuf. Wir sehen ihn tiefer. Die Kräfte, die in der Partitur des Don Giovanni in großen dramatischen Linien in den Bereich der Sichtbarkeit traten, wuchsen in ihm selbst. Dieser dämonische, ewig unbefriedigte, gehetzte Mensch, der Bruder des Faust, konnte nur darum zeitlos werden, weil Mozart ihn mit seinem Blute tränkte. Für die andern Gestalten des Figaro und Don Giovanni standen die Menschen Modell, die ihn täglich umgaben. Hier aber schuf er aus sich. Nicht um Ausdruck für das zu finden, was schweifende Erotik des letzten Jahrzehnts unerfüllt ließ: das Weib in diesem Drama ist größeres Symbol für das Leben in allen seinen Farben und Dimensionen. Und suchend, unvollendet stand er in diesem Leben, während es seinen Händen entglitt.

An dieser Stelle wird das Werk zur letzten Instanz über den Menschen. Die Art, Menschen zu gestalten, wächst mit ihm selbst. Seine Frühwerke zeigen bei einer oft erstaunlichen Routine im Hinstellen dramatischer Typen jene innere Leere, an der die Gattung krankt. Wachstum wird sichtbar: immer deutlicher wird die Beziehung zum Leben, immer schärfer und individueller die Äußerung. Bis endlich jene Fülle da ist, aus der die letzten großen Gestalten entstehen. Und bis auch diese lebendige Fülle zerbricht und das Leben in eine andere Zone gerückt, das Gefühl zur Idee wird: das ist die Stellung der „Zauberflöte" in dieser Entwicklung. Sie mutet uns an wie ein Alterswerk und es erscheint wie ein Wunder, daß diese Musik das Werk eines Sechsunddreißigjährigen sein konnte. Denn sie wird getragen von der abgelösten, synthetischen und doch zugleich

lebenbejahenden Weltanschauung der letzten Quartette Beethovens und des Zweiten Faust. Aber auch dieses Merkmal gehört zur Einheit dieses Lebens: daß es an Kraft und Entwicklung weitere Bögen spannt als es Raum hat. Das kommt, weil Mozarts künstlerisches Entwicklungsalter seinem menschlichen um ein Jahrzehnt voraus ist. Er beginnt als Sechsjähriger in einem Entwicklungsalter von sechzehn Jahren. Und was gütiges Schicksal an Entwicklung in die Zeit vom Figaro bis zum Requiem zusammenballt, legte diesem Leben abermals ein Jahrzehnt zu und rundet es zur Ganzheit.

Die Frage nach den Wesensmerkmalen des Werkes, zu vertiefen durch Einbeziehung der Instrumentalmusik, wirft Licht auf den Menschen auch an Stellen, wo die Briefe schweigen. Diese sind sonst als natürliche Quelle von primärer Bedeutung. Sie reflektieren scharf, manchmal einseitig und zur Formel überspitzt, Leben, Ereignisse und Menschen. Die durch ihre Schlagfertigkeit und Sicherheit verblüffenden Urteile des Knaben über Sänger und Sängerinnen aus der Zeit der italienischen Reisen, deren Fassung in jeder Zeile echt kindlich ist, wurden oft als Beispiele herangezogen. Später zeigt sich, unter dem Einfluß des Vaters, manchmal Einseitigkeit, Schärfe, auch Ungerechtigkeit.

Wichtiger sind uns die Briefe als Quellen für den Menschen selbst. Denn diese Quelle scheint rein und in seltenem Reichtum zu fließen. Mozarts Briefe gehören zu den wertvollsten biographischen Dokumenten, welche unter den Briefen schaffender Künstler existieren. Sie gewähren nicht nur ein plastisches Bild seines äußeren Lebens, seiner Tageseinteilung, seiner Erfolge, seiner Art des Unterrichtens und Komponierens, sondern auch einen tiefen Einblick in sein Innenleben. Die großen Briefe, in denen er dem Vater einen Querschnitt durch sein Leben und sich selbst zu ziehen versucht, reichen in Räume hinein, welche in Briefen sonst zumeist verschlossen bleiben.

Dennoch darf die persönliche Bedeutung der Briefe Mozarts nicht überschätzt werden. Sie zeigen den Weg zu ihm bis zu einer bestimmten Stelle. Dieser Weg ist wohl der rechte; und er ist in den Briefen an Leopold Mozart bis in seine kleinsten Winkel hinein erleuchtet. Dann aber bricht das Bekenntnis ab. Und an seine Stelle tritt eine Maske, welche schützend und undurchdringlich vor dem letzten liegt. Diese Maske fällt nie. Was dann noch gesprochen wird, ist auf den Adressaten zugeschnitten. Hier treten

Deckbegriffe wie: Ehre, Schuld, Dankbarkeit, Anerkennung ein, welche mehr verhüllen als bezeichnen und den Kern nicht treffen. Manchmal sind es nur wenige Worte, welche wie eine Geste der Abwehr eine Grenze abstecken.

Diese Grenze ist für die Erkenntnis des Menschen ziemlich klar, schwieriger zu erkennen, wo Mozart über sein Schaffen spricht. Ein großer Teil solcher Äußerungen steht jenseits der Grenze. Denn es war ein Punkt, in dem sich Vater und Sohn nie ganz verstehen konnten. Der Vater war keineswegs ein bloßer Handwerker. Aber die schöpferischen Züge, die sich in seiner Instrumentalmusik offenbaren, liegen eingebettet in Konvention und Regel. Er hatte für sich resigniert. Wohl erkannte er den unvergleichlich höheren Flug des Sohnes, aber auch dem Künstler gegenüber übt er Vaterpflicht in gleichem Sinne aus: er mahnt zur Begrenzung, zur Anpassung an Publikum und Auftraggeber, warnt vor allem Außerordentlichen, Überstiegenen. „Vergiß also das so genannte populare nicht, daß auch die langen ohren kitzelt."

Man hat das Gefühl, daß diese Haltung des Vaters Mozart immer vor Augen stand, wenn er über sein Schaffen schrieb. Nur ganz selten bricht der Genius durch, zuckt es durch die Briefe wie ein Blitzstrahl. Aber diese Feststellung genügt nicht zur Erkenntnis des Schaffenden. Denn es sind bei ihm Intuition und Bewußtheit in einzigartiger Mischung verbunden. Der strömende Fluß der Kräfte wird ständig und scharf überwacht. Und ein Ausdruck dieses hellsichtig wachenden Geistes sind die Briefe.

Sie zeigen zunächst die äußere Form, die Oberfläche seiner schöpferischen Arbeit. Er erhält Aufträge auf Sonaten oder Quartette und kommt ihnen nach. Er arbeitet regelmäßig, die Stunden des Komponierens stehen in seinem Zeitplan fest wie die der Lektionen: „. . . um 10 seze ich mich zum Componiren, bis 12 uhr oder ½1 uhr, dann gehe ich zum wendling, dort schreibe ich noch ein wenig bis ½2 uhr, dann gehen wir zu tisch . . ." (Brief aus Mannheim an den Vater vom 20. Dezember 1777.) Mit diesem Rhythmus des Schaffens steht seine Art in tiefem Zusammenhang. Hier waltet nach Ausweis der Briefe ein außerordentlich hoher Grad von Bewußtheit. Sie spricht sich aus in allen Äußerungen über Musik, welche durchdringende Einsicht bekunden; einmal verdichtet sich diese sogar zu dem Plane eine Art Musikästhetik zu schreiben. Eine Ästhetik der Oper seinen

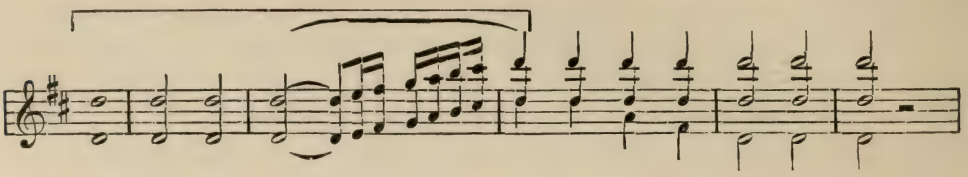
Briefen aus der Zeit des „Idomeneo“ und der „Entführung“ abzulesen, ist mit Erfolg versucht worden. Hier spricht bereits der Schaffende, wenngleich noch von einer entfernteren Stellung zu seinem Werke aus.

Aber er spricht auch unmittelbar. Ein Bild von unvergleichlicher Plastik gibt der Pariser Brief vom 3. Juli 1778, den er gleich nach dem Tode der Mutter (diesen dem Vater noch verheimlichend) schreibt. Er berichtet über den einzigen großen Erfolg dieser Pariser Zeit: die Aufführung seiner D-dur-Symphonie (Köchel 297).

> *ich batt gott um die gnade daß es gut gehen möchte, indemm alles zu seiner grösten Ehre und glory ist, und Ecce, die sinfonie fieng an, Raff stunde neben meiner, und gleich mitten in Ersten Allegro war eine Passage die ich wohl wuste daß sie gefallen müste, alle zuhörer wurden davon hingerissen — und war ein grosses applaudissement — weil ich aber wuste, wie ich sie schriebe, was das für einen Effect machen würde, so brachte ich sie auf die lezt noch einmahl an — da giengs nun Da capo. Das Andante gefiel auch, besonders aber das lezte Allegro — weil ich hörte daß hier alle lezte Allegro wie die Ersten mit allen instrumenten zugleich und meistens unisono anfangen, so fieng ich mit die 2 violin allein piano nur 8 tact an — darauf kamm gleich ein forte — mit hin einem machten die zuhörer, (wie ichs erwartete) beym Piano „sch“ — dann kamm gleich das forte — sie das forte hören, und die hände zu klatschen war eins — ich gieng also gleich für freude nach der sinfonie ins Palais Royale — nahm ein guts gefrornes bat den Rosenkranz den ich versprochen hatte — und gieng nach haus.*

Stünde nicht Mozarts Name unter diesem Brief, so möchte man einen routinierten Handwerker hinter ihm vermuten, der die Instinkte der Menge scharf beobachtet, um sich ihnen anzupassen und eine Wirkung zu erzielen. Nun ist freilich die Symphonie kein starkes Werk; sie war, wie Mozart damals glaubte, von entscheidender Bedeutung für ihn und er hat sicherlich auf die Bedürfnisse und Gewohnheiten des ihm fremden Pariser Publikums größte Rücksicht genommen. Endlich mag auch die Formulierung dieser Gedanken teilweise auf die Rechnung des Vaters zu setzen sein. Aber schließlich bedeutete jene „passage“, die er „auf die lezt noch einmal anbrachte, weil er wußte, was das für einen Effect machen würde“,

nichts geringeres als jene thematische Kodaformel, mit der Beethoven später den Inhalt eines ganzen Satzes synthetisch zum Gipfel hinaufbog, nicht eine Geste nur, sondern auch ein Inhalt:



Intuition und Bewußtheit, kindlichstes Vertrauen und raffinierteste Berechnung stehen hier eben so ohne irgend einen leisen Mißton nebeneinander wie der Rosenkranz und das gute Gefrorene.

Das sind stärkste Zeichen. Mozart ist ein Begnadeter. Sein Schaffen ist nicht Ringen und Frucht, nicht Offenbarung oder Erhöhung. Schaffen und Leben ist bei ihm eins. Jenes ist von diesem nicht abgelöst. Schaffen ist ihm Zustand, er schafft permanent; zu bestimmten Stunden des Tages schreibt er nieder. Wer konnte es sonst außer Bach noch wagen, täglich „von 10 bis ½2 uhr" zu komponieren, ohne daß sein Werk daran Schaden genommen hätte? „sie wissen daß ich so zu sagen in der Musique stecke — daß ich den ganzen tag damit umgehe". Diese Worte treffen den Kern. Mozart ist etwas erregt, als er dem Vater dies schreibt (in dem langen Brief vom 31. Juli 1778 aus Paris); er verteidigt sich gegen den Vorwurf, daß er sich zu wenig um Lektionen bemühe, nicht aus Faulheit, sondern „weil es ganz wieder mein genie, wieder meine lebensart ist". Hier ist das Bild klar.

Mozarts Produktion gleicht einem riesigen, kaum unterbrochenen Transformationsprozeß. Das Moment des Auftrags, des Zwecks, der Gelegenheit verliert alle Bedeutung. Aber auch der Abstand zwischen Leben und Werk verschwindet. Das Erlebnis, gleichviel ob „Urerlebnis" wie Aloysia oder „Bildungserlebnis" wie die italienische Oper (die Begriffe im Sinne Gundolfs), wird unmittelbar umgeschmolzen. Alle Hemmungen scheinen ausgeschaltet. Das Material, die Elemente sind in stetem Fluß. Es strömt unaufhörlich in ihm. Er selbst steht in diesem Fluß mit wachen Sinnen. Ausdruck, effect, goût sind ihm gegenwärtige Vorstellungen, deren Forderung er erfüllt, ohne irgend zu ändern oder nach einer Seite hin umzu-

biegen. Die Vielheit der Formen liegt zur Schale geöffnet. Divertimento und Sonate, Konzert und Symphonie, Rezitativ und Arie, Suite und Fuge — in sie alle strömt die gleiche Kraft ein, sie werden in gleicher Unmittelbarkeit unter seinen Händen tönend. In der Universalität dieses Schaffens beschlossen, breitet sich die Verschmelzung des höchsten Allgemeinen, Typischen mit dem höchsten Subjektiven und Individuellen: Mozart, in dem die Kräfte seines Jahrhunderts zu einmaliger, letzter Bindung zusammenströmen.

GATTUNGEN UND FORMEN

Aus großer Entfernung gesehen, erscheint Mozarts Werk als Einheit. Während man bei Haydn oder Beethoven Werke findet, so brückenlos gegensätzlich, daß man zweifeln möchte, sie seien das Werk eines Menschen, geht durch Mozarts Musik eine Haltung, eine Grundkraft unverändert hindurch. Beethovens Entwicklung steigt auf mehreren, scharf gegeneinander begrenzten Flächen an; diese Entwicklungsflächen liegen übereinander wie Quadern eines riesigen Turmes, ihre Inhalte sind von vollkommenster Gegensätzlichkeit. Mozarts Werk gleicht in seiner Gesamtheit einer kristallenen Kugel mit vielfach prismatisch gebrochener Außenfläche. Doch ist die Leuchtkraft der in tausend Farben reflektierenden Flächen nicht gleich: die zusammenfassende Kraft und Höhe der letzten zehn Jahre ist so stark, daß sie als Ziel rückzuwirken scheint auf die frühere Entwicklung. Das hat bei Mozart immer wieder Anlaß zu einer teleologischen Wertung gegeben, welche frühe Opern an den letzten maß und unter der die Eigenfarben und Entwicklungswerte jener älteren Werke verkümmerten.

Die große Einheitlichkeit der Physiognomie ist für Mozarts Musik

viel mehr ein typisches als ein persönliches Merkmal. Was man früher gefühlsmäßig als „Mozart" empfand, hat historische Untersuchung in überraschendem Umfang als Zeitgut des 18. Jahrhunderts nachgewiesen. Es ist hier wie bei Bach: der höchste Gipfel prägt das Wesen des ganzen Gebirgskomplexes. Die wir heute einer früheren Entwicklungsphase der Musik erst durch ihren überragenden Exponenten, den großen Künstler, nahetreten, gehen den umgekehrten Weg: wir erschließen den Geist der Epoche durch das Wesen des Einzelmenschen, in dem die Fülle der Kleineren aufgeht, und sind geneigt, auf ihn alles zu häufen, was an Kräften und Werten durch ihn sichtbar wird. Das ist der Ursprung aller Legende und die primitivste Form der Geschichtsbetrachtung: In Mozarts persönlicher Stellung zur Musik seiner Zeit ist natürliche Entwicklung zu erkennen. Er beginnt unterhalb der Höhe, welche durch Stamitz, Hasse, Phil. Em. Bach, Schobert bezeichnet war, er erreicht diese Höhe leicht und scheinbar mühelos. Er wächst weiter, indem seine Entwicklung die gleichzeitige Haydns wechselseitig durchdringt. Dann beginnt eine große Zusammenfassung: nicht ein Fortschreiten, eine neue Phase sondern eine Entwicklung an Raum und Tiefe und Fülle.

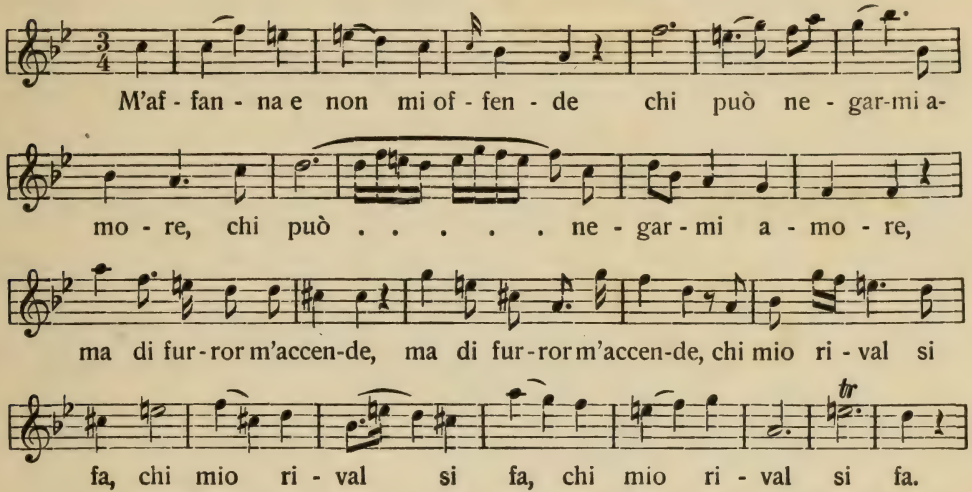
So bleibt Wachstum, sichtbares Weiterschreiten an die Frühzeiten des Lebens gebunden. Hier freilich so stark, daß Periodisierung, Chronologie sinnvoll und nötig erscheinen. Diese Entwicklung herauszulösen, ist für den Standpunkt der Analyse der Gesamtpersönlichkeit ohne Bedeutung, eben so wie das Verhältnis Mozarts zu seinen Entwicklungsquellen; zumal da beide Aufgaben erst letzthin umfassend gelöst sind (H. Abert und Wyzewa-St. Fois).

Bedeutungsvoll allein wird die Linie dieser persönlichen Entwicklung. Sie wird besonders deutlich in Mozarts Verhältnis zur musikdramatischen Idee. Hier ist die einzige Linie, welche von den ersten Anfängen an sein Schaffen bis zu Ende durchzieht, gleichzeitig eine klar und objektiv gegebene Fragestellung, welche den Spielraum der Lösungen, im Gegensatz etwa zu den kirchlichen Werken, stark einschränkt. Und das ist zugleich die Stelle in Mozarts Werk, wo die letzte Höhe erreicht, die weiteste Schau und Spiegelung gewonnen wird.

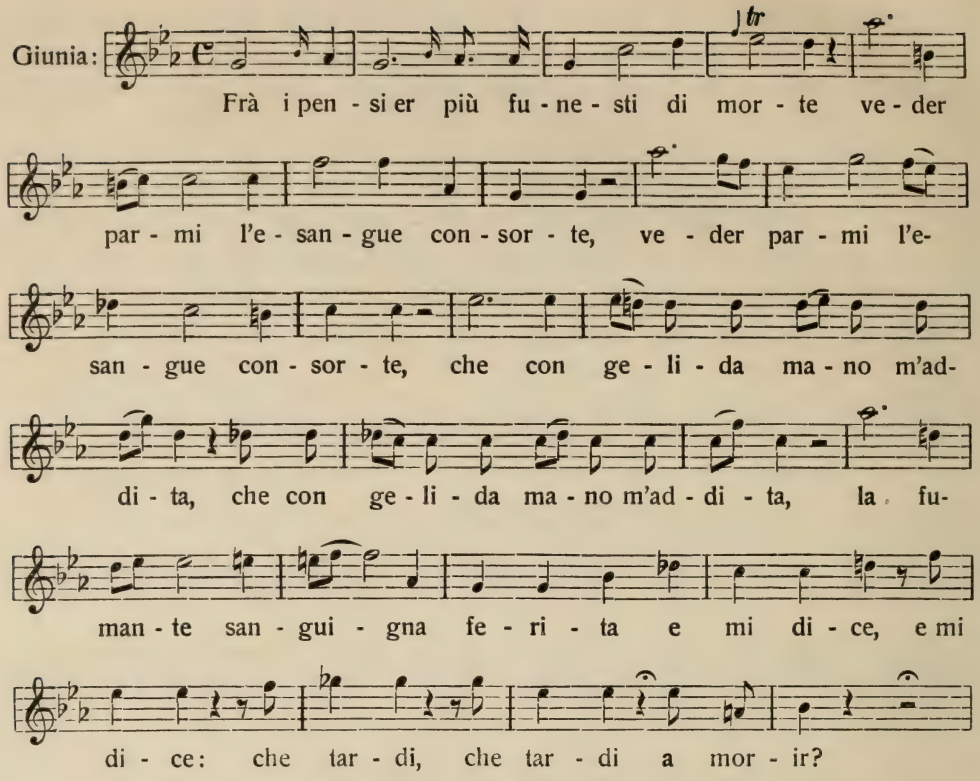
Diese Entwicklung vollzieht sich in drei Räumen; will man sie durch Schlagworte bezeichnen, so könnte man den ersten: Musik, den zweiten: Drama und den dritten: Leben nennen. Die elementare

JEAN BAPTISTE LE PRINCE

Kraft der Töne ist von früh an in Mozart lebendig. Schon der Knabe singt, ohne oder mit geringer Rücksicht auf den Inhalt und das dramatische Pathos der Worte, ohne sich um Maß und Wachstum, um Proportionen und Bindung in der Form zu kümmern. Harmonik ruht auf konventionellen Formeln, rhythmische Kraft ist unter der Oberfläche seltsam lebendig, Melodie aber strömt ungehemmt, in langem Atem dahin; das ist die Physiognomie der Jugendopern, aus deren erster, dem „Mitridate" des Vierzehnjährigen, ich die folgenden Takte entnehme (Arie d. Sifare, Mittelteil, Nr. 2 der Partitur):



Aber schon zwei Jahre später, im „Lucio Silla" der dritten italienischen Reise, verschiebt sich die Ebene. Das dramatische Problem wächst über die quellenden Elemente, Ausdruck wird spürbar, manchmal erst ertastet, manchmal schon mit instinktiver, sicherer Kraft erfühlt. Diesen Fall soll die folgende Linie, der Anfang einer Arie (der Giunia Nr. 22 der Partitur), belegen. Wie aus der konzentrierten Melodik der ersten Takte die großen Intervalle aufbrechen („veder . .), wie bei Berührung der eisigen Hand die Linie zu zucken und zu fiebern beginnt („che con gelida mano . . .") und endlich sich öffnet in die plastische Unmittelbarkeit der letzten Rufe, — das ruht, bei aller stilistischen Abhängigkeit von Vorbildern, doch schon auf einer neuen Ebene; es ist lebendiges Drama:



Und aus dieser Durchdringung des dramatischen Lebens wächst die allmähliche, immer mehr bewußte Umspannung des wirklichen. Sie ist in Einzelheiten, innerhalb geschlossener Stücke schon früh spürbar; es ist kein Zufall, daß die große Arie für Aloysia Weber zuerst jene Vielheit der Kräfte und Fülle des Ausdrucks umspannt, welche für die späten Opern von so tiefer Bedeutung wird. (H. Abert, der darauf hinweist, analysiert ausführlich (I, S. 851) eine Arie aus dem Idomeneo, die ganz von dieser Entwicklung aus zu verstehen ist.) Das ist der Weg, der zur Gestaltung eines ganzen Menschen und schließlich des Lebens überhaupt führt: über die Entführung zum Figaro.

Die Oper wird hier nur zum sichtbarsten Exponenten einer Entwicklung, welche Mozarts gesamtes Schaffen trägt. Auch die andern

Formen gehören ihr an. In der Instrumentalmusik erscheint sie unter dem Gesichtspunkt zunehmender Konzentration und Vereinheitlichung des Geschehens. An die Stelle der lang ausschwingenden melodischen Linien, der ohne Triebkraft an einander gereihten Themen der früheren Werke tritt später nicht so sehr das Wachstum thematischer Entwicklung, wohl aber feinste Beziehung und Ausgewogenheit der Teile. Auch hier scheint sich eine Befreiung in der Mannheimer Zeit zu vollziehen. Der Vergleich der Salzburger Klaviersonaten von 1777 mit denen von 1778 (etwa der beiden C-dur-Sonaten Köchel 279 mit der Rosa Cannabich gewidmeten Köchel 309, Ausgabe Peters Nr. 16 und Nr. 8) zeigt einen Abstand von erstaunlicher Größe.

Diese Entwicklungslinie wird mitbedingt durch die Verschiedenheit der Gattungen. In Mozarts Verhältnis zu ihnen tritt der große synthetische Charakter seines Werkes ans Licht. Bei Beethoven ist die Gattung wesensbestimmend für den Inhalt und den Einschlag des Persönlichen. Lied, Oper, Konzert, Kammermusik mit Bläsern sind für ihn peripher; die Klaviersonate, die Symphonie und das Streichquartett liegen im Zentrum. Auch für Haydn ist die allmähliche, immer stärkere Hinneigung zu diesen drei Formen entscheidend; er eigentlich hat deren zentrale Stellung begründet, indem er, sich durch das Streichquartett immer mehr von den Suitenformen seiner ersten Jahrzehnte entfernend, in ihnen alles Einmalige, Zeitlose aussprach. Mozarts Verhältnis zu den Gattungen entspricht seiner Stellung zur Form: er ist in höchstem Grade universal. Es gibt kaum irgend eine Art von Musik, die ihm ganz fern liegt. Auch darin offenbart sich die einzigartige Fülle in ihm: daß alle Gattungen zu Tragflächen seines Werkes werden. Der Einschlag seiner schöpferischen Persönlichkeit wird in ihnen allen immer wieder in gleicher Unmittelbarkeit spürbar. In den Divertimenti, Serenaden, Konzerten, Arien durchbricht gleicher tief persönlicher Ausdruck wie in den Sonaten, Quartetten und Symphonien.

Die zentrale Stellung der gegensätzlichsten Formen in Mozart hängt mit seinen persönlichen Bindungen und Erlebnissen eng zusammen. Universalismus der Formen war ja letzten Endes ein Merkmal des ganzen Jahrhunderts; bei Mozart wird er zum letzten Male zum natürlichen Ausdruck einer Persönlichkeit. Zwischen den italienischen Reisen und den Jugendopern, zwischen dem Salzburger

Hofdienst und den Kirchenkompositionen besteht der natürliche Zusammenhang, welcher durch die äußere Forderung gegeben war. Ein solcher Zusammenhang bleibt weiter lebendig: die Sonaten- und Quartettserien sind Erfüllung von Aufträgen, die Violinkonzerte wachsen aus dem eigenen Bedürfnis zu spielen, die Klavierkonzerte aus seiner Stellung in der Wiener Gesellschaft; die Entführung wurde zu einer Angelegenheit des kaiserlichen Hofes. Diese Verbindung bewirkte, daß die Intensität der Produktion in den einzelnen Gattungen nach dem äußeren Bedürfnis wechselte, daß er die Kirchenmusik aufgab, als er sie nicht mehr praktisch verwerten konnte. Doch zeigt hier das Requiem vollendet deutlich, daß die Entfernung von der Gattung eine äußere und nicht eine innere war.

Nicht Passivität, Mangel an Entschiedenheit sind die Quellen des sie alle umspannenden Universalismus. Sondern diese Quellen sind positiv: in ihnen allen lagen für Mozart Haftpunkte von stärkster persönlicher Bedeutung. Auch hier läßt sich, was in seinem Verhältnis zur Oper sichtbar wird, auf die andern Formen verallgemeinern. Die Fülle der Gegensätze in der Serenadenmusik, das Spiel mit heterogensten Inhalten in der Phantasie, das ungehemmte Spiel der Kräfte im Konzert, der Dialog zweier Instrumente über dem Orchester in der konzertanten Sinfonie —, alle diese Kräfte waren schon vor Mozart in den Formen lebendig. In ihm aber werden sie ganz neu gefaßt. Die Lichtquelle hat sich verändert, sie erscheinen erstmalig, persönlich. Denn diese Haftpunkte, durch welche Mozarts Individualität in die Gattungen einströmt, verlegen den Schwerpunkt des Werkes.

Die Gattungen werden in der Spannweite ihrer Gegensätze zu Symbolen. Es sind die großen Tragflächen des Jahrhunderts, der beiden letzten Jahrhunderte, die sich hier neu zusammenfügen. Entwicklungsströme von den verschiedensten Seiten her vereinen sich. Diese Kulturschichten werden an verschiedenen Stellen in Mozarts Leben bedeutungsvoll. Die erste unter ihnen ist die italienische Oper, die letzte das Erlebnis Bachs und des nordischen Geistes. Zwischen diesen zeitlichen Polen liegt der neue Stil in der Prägung der Mannheimer Symphoniker. Daneben stehen Kräfte von geringerem Gewicht: Michael Haydn und das Wiener Singspiel mit dem Geist der Volksmusik, Haydns Streichquartett, Schoberts Klaviermusik. Die beiden Pole selbst ringen um Ausgleich: Mozarts

Messen sind ein Schauplatz des Ringens zwischen nordisch-polyphonem und romanisch-sinnlichem Geiste. Was hier für einen Kleineren Einflußsphären gewesen wären, wird für Mozarts zusammenfassende Kraft zum Unterbau seines Werkes.

In diese Zusammenhänge ist das Einzelwerk gebunden. Der für die Gattung beanspruchte gleichmäßig starke Einschlag der schöpferischen Persönlichkeit muß für die einzelne Schöpfung begrenzt werden. Hier sind Wertunterschiede, ist Entwicklung sichtbar. Diese Entwicklung ruht auf der wachsenden Schwere des einzelnen Werkes und liegt hier in gleicher Richtung wie bei Haydn. Die in den geläufigen Ausgaben ausgewählten Symphonien, Sonaten, Quartette reichen auch bei Mozart nur bis auf eine bestimmte Entwicklungshöhe zurück; sie umspannen meist die letzten anderthalb Jahrzehnte seines Lebens.

Der Rhythmus des Schaffens ergab sich aus der Praxis des Generalbaßzeitalters. Anfangs waren es Gruppen von Werken, Serien von sechs oder vier Stücken, die in einem „Auftrag" zusammengefaßt waren. Sie stehen, wie der erste Streichquartettzyklus, als Komplex in der Entwicklung, wie dies gerade im Streichquartett noch bei Beethoven der Fall war. Später ist eine Duplizität des Werkes innerhalb der Gattung für Mozart charakteristisch. Je zwei Serenaden, die beiden Klavierquartette, die Streichquintette stehen einander gegenüber. Diese Zweiheit ist typisch. Sie beruht nie auf einer Wiederholung sondern immer auf einem Gegensatz. Einmal ist es die Welt des Klangs, der Form, der Farbe, der Gestaltung, im andern Falle dringen subjektive Kräfte in die Form ein und brechen sie auf, verhüllen die Fläche durch dunkeles, oft leidenschaftliches Pathos. Der höchste, ins Symbolische gesteigerte Ausdruck dieser polaren Gegensätzlichkeit sind Figaro und Don Giovanni in ihren tiefen Verknüpfungen.

Auf dieser letzten Höhe schwindet auch die Duplizität der Äußerung und bleibt das Einzelwerk in sich geschlossen, von seiner eigenen Schwere getragen. Es steht beziehungslos, einsam in Mozarts Entwicklung wie die Zauberflöte, das Requiem oder die drei letzten Symphonien. In ihnen ist der Gegensatz, die eigene, ganz individuelle Lage und Schwere jeder von ihnen viel stärker, als die Beziehungen, welche man zwischen ihnen aufdecken könnte. Sämtliche anderen Symphonien Mozarts geben diesen drei letzten kaum ein

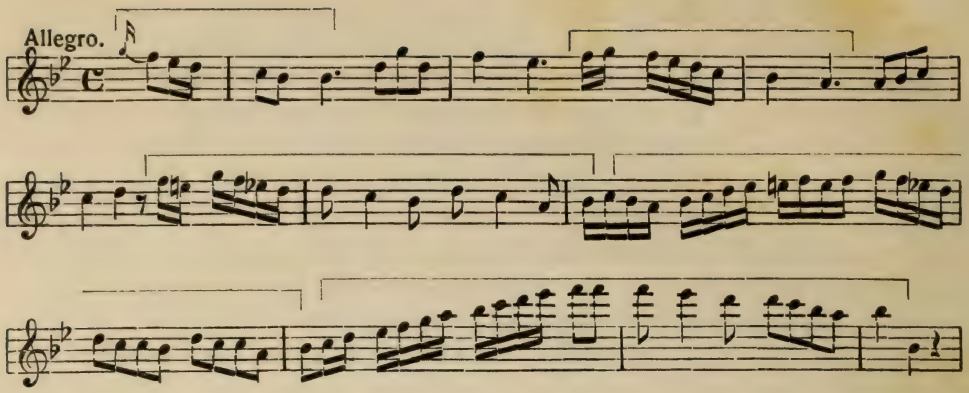
Gegengewicht. Wohl heben sich einzelne unter ihnen als bedeutungsvoll, ja, als Höhepunkt einer Entwicklung heraus, doch ist die synthetische Kraft der drei großen Symphonien über einen viel weiteren Raum gespannt.

Mozarts Stellung zu den Formen ist dem Anschein nach durch sein universales Verhältnis zu den Gattungen bedingt. Aber hinter der Vielheit der Gattungen steht eine im Grunde außerordentlich einheitliche Kraft der Formgebung. Jeder große Künstler hat eine individuelle Form, die er und in der er sich erfüllt. Dabei ist „Form" in weitem Sinne zu verstehen: die Symphonie ist ein anderes bei Bruckner wie bei Mahler, ein anderes bei Brahms. Beethovens Form ist Entwicklung eines zum Konflikt gesteigerten thematischen Gegensatzes, Schuberts Form wurzelt auch in seiner Instrumentalmusik im Liede. Für Bach ist die Verdrängung alles sichtbaren, flächenhaften Geschehens charakteristisch, polyphon in den Raum (Fuge), homophon in harmonische Kadenz und Bewegung (Präludium). Mozarts Form aber ist in der Fläche begründet. Sie durchbricht oder öffnet die Grenzen der Fläche kaum, weder nach „oben" wie Beethoven noch nach „unten" wie Bach, vielleicht könnte man sagen: nach innen. Mozarts Form ist der Ablauf der geschlossenen Flächen: die Periode. Das ist die Form des 18. Jahrhunderts überhaupt. Die Entwicklung instrumentalen Denkens innerhalb der Form vollzog sich in diesen beiden natürlichen Phasen: Anreihung geschlossener Flächen und Spannung der geöffneten, auf einander bezogenen Teilflächen zum Formganzen. Mozart ist der letzte, der in geschlossenen Formen denkt. Auch hier ist Haydn in einer Reihe seiner instrumentalen Werke äußerlich viel weiter. Aber es kann ihm, dem vorwärts Gewendeten, begegnen, daß er (wie in seiner cis-moll-Klaviersonate) die Periodenreihe aufbricht zur geschlossenen thematischen Entwicklung und dann vor dem Ende zusammenbricht. Mozart, der rückwärts Gewendete, erfüllt. Sein Formprinzip bleibt letzten Endes das der Suite; es beruht nicht auf Entwicklung, sondern auf Erneuerung und feinster Beziehung. Es wird so zum Träger der Fülle, des unerschöpflichen Reichtums seiner Thematik.

Dieses Formprinzip der Erneuerung ist in allen Einzelformen wirksam. Am natürlichsten da, wo es im Sinne der Form selbst liegt: in den Suitenformen, Serenaden, Phantasien und im Konzert. Aber auch in der Vokalmusik ist es spürbar; hier gibt das gleiche, in der

Verknüpfung der Wortgedanken liegende Gesetz die Anknüpfung. Aus den wechselnden Beziehungen gedanklicher und musikalischer Teilflächen ergibt sich innerhalb der Arie ein unendlicher Reichtum der Formgebung. Er steigert sich in den letzten Dramen zur Formspannung der großen dramatischen Ensembleszenen. Hier, wo die dramatische Entwicklung zur tragenden Kraft der Formgebung wird, offenbart sich ihre größte Bedeutung. Und die Verknüpfungen, das organische Zusammenwachsen der Flächen zum Entwicklungsganzen scheint bei Mozart viel tiefer und notwendiger von innen heraus bedingt, als es Wagner, welcher Beethovens Prinzip der thematischen Entwicklung vollendet, in seinen offenen, großen Flächen jemals erreichte.

Das Prinzip der geschlossenen periodischen Formen wächst aus der Improvisationskraft des Generalbaßzeitalters heraus. Es steht in engem Zusammenhang mit der andern Form gedanklicher Erneuerung: der Variation. Auch für Mozart ist Variation natürliche, von selbst gegebene Ablaufsform. Für Beethoven schon wird sie zum Sonderfall, zum Prinzip, das er bei bestimmten Voraussetzungen bewußt anwendet. Dann entstehen Variationen: geschlossene Einzelformen, deren Summe die Kräfte des Themas entwickelt und vollendet. Auch in Beethovens Variationsprinzip steckt in der ersten Hälfte seines Schaffens noch viel vom Geiste des Generalbaßzeitalters, den er selbst später und den die Romantiker vollends abgestreift haben. Mozarts Variation wird noch ganz von diesem Geiste getragen. Er spricht sich am sichtbarsten aus, wo Variation nicht zu geschlossenen Formen sich verdichtet sondern nur als Kraft hinter einem Satze steht. Hier wirkt das Variationsprinzip gleichsam lautlos, in strömender Fülle, immer wieder neue Kräfte auslösend. Dieser Fall ist nicht nur auf die langsamen Sätze beschränkt sondern durchdringt auch die andern. Immer wieder finden sich Spuren einer latenten Variationstechnik, bisweilen regelmäßig, bis zum Prinzip verdichtet, oft nur gelegentlich, verstreut, mehr in Episoden und Übergängen als im Thema. Aber auch das kommt vor: es ist die gleiche Grundkraft der fallenden Diatonik, welche sich im ersten Thema der Salzburger B-dur Klaviersonate von 1780 (Köchel 333) in wenigen Takten fast unerschöpflich verwandelt, vergrößert und erneut:



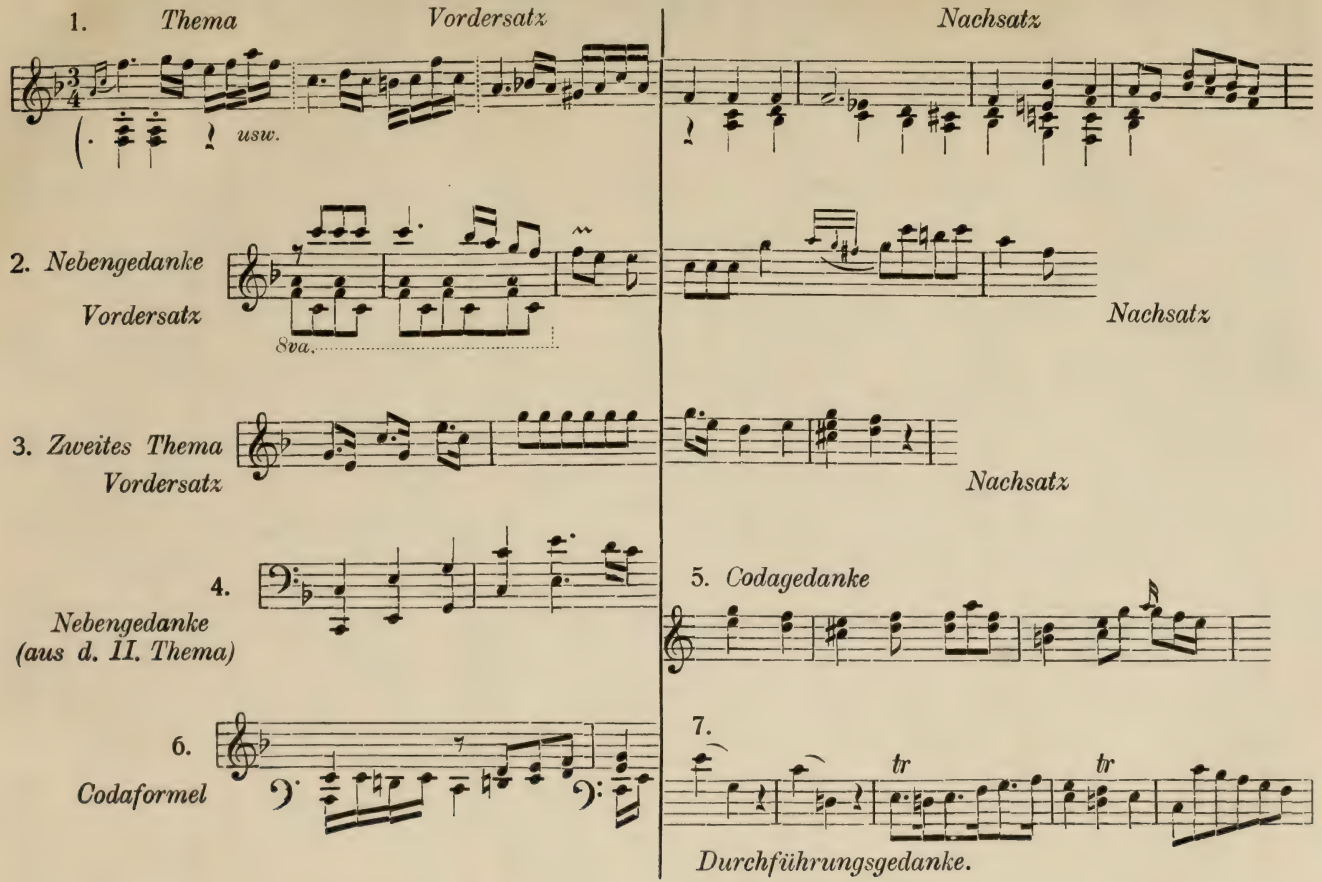
Dieses Thema ist für Mozart vollendet charakteristisch: es hat noch den leichten Fluß, die flüchtige Hand, die flächige, den Klang nur eben leicht berührende, fließende Kraft des Jahrhunderts und ist in eben all dieser Leichtigkeit der Gestaltung ganz einmalig, höchst individuell. In dieser Musik (der erste Satz der C-dur Sonate von 1779, Köchel 330, Peters Ausgabe Nr. 2, mit seinem ebenfalls auf gelöster, fallender Diatonik ruhenden Thema ist ein wundervolles Zeugnis dafür) herrscht ein stetes Fließen, ein immer erneutes Blühen; Schwere, Form, Kraft scheint aufgehoben, Begriffe wie Thema, Koda, Durchführung werden bedeutungslos.

In der Sonate steht Mozarts Formgebung an entscheidender Stelle. Die Sonatenform drängte zur Einheit, Beziehung, Spannung, zu thematischen Gegensätzen von repräsentativer Sichtbarkeit. Phil. Emanuel Bach und Haydn hatten ihrer Entwicklung jene Richtung zu Beethoven hin gegeben, welche ihre Haltung in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts bedingte. Mozart biegt sie keineswegs zur Suite zurück. Aber auch der Wille zur thematischen Entwicklung und zur großen Formspannung drängt nie über die gegebenen Grenzen. Mozarts Durchführungen stehen sowohl zu denen Haydns als auch zu den Durchführungen Beethovens in typischem Gegensatz. Auch in ihnen tauchen oft (und keineswegs nur in der Frühzeit seiner Entwicklung) noch neue Gedanken auf. Man hat dieses Arbeiten mit immer neuen Themen und Nebengedanken als Schwäche bezeichnet. Das trifft für Mozarts frühe Werke auch wohl zu: hier ist die verschwenderische Fülle der Erfindung stärker als die Kraft der Ge-

JOSEPH SCHÜTZ

staltung. Mozarts Entwicklung ruht aber auch hier in der Kraft, die Flächen zu binden und auf einander zu beziehen.

An dieser Stelle liegt das Wesentliche in Mozarts Formgebung, in seiner Instrumentalmusik überhaupt offen. Das Prinzip der Anreihung geschlossener Formen wächst durch immer intensivere Beziehung der Teilflächen aufeinander zur Entwicklung. Das Mittel, eine solche Entwicklung zu gewinnen, ruht nicht auf dem unmittelbaren Wachstum eines Themas, sondern auf der Substanzgemeinschaft der Formteile. Diese ist ebenfalls eine der Kräfte des Jahrhunderts, welche Mozart einschmilzt und neu bezieht. Von den Anfängen der Suite an war das gemeinsame Thema, das sich, dem Charakter des einzelnen Tanzes entsprechend umformte, natürlicher, selbstgegebener Besitz der Instrumentalmusik. In der Symphonik und Kammermusik des neuen Stils spielt Gemeinsamkeit der thematischen Substanz eine große Rolle. Sie gilt auch für die Erkenntnis Haydns. Ihre Bedeutung für Mozart ist kaum zu unterschätzen. Er verlegt die Kraft ihrer Wirksamkeit, wie Haydn, in die Entwicklung eines Satzes. Aber während gemeinsame Substanz bei Haydn immer wieder zur offenen Form und zur thematischen Entwicklung drängt, verändert sie Mozarts geschlossene Formgebung nicht; dadurch wird ihre unmittelbar wirkende Kraft potenziert. Die gleiche Substanz bildet Themen, Nebengedanken, Coda. In der Sonate wird ein Gegensatz der Kräfte durch ihre Erneuerung gesteigert. Ihre Entwicklung erhebt sich zum Kampf der Elemente. Ich möchte diesen Fall an einem sehr bekannten Beispiel verdeutlichen: der kleinen, zweisätzigen F-dur Klaviersonate (Köchel Anhang 135, Peters Ausgabe Nr. 5). Schon in ihrer harmonischen und melodischen Struktur sind die Gedanken äußerst fein gegen einander ausgewogen: wie die Ablaufsfläche allmählich, stets atmend, von der Tonika nach der Dominante hinüberwächst, die Melodik des Themas in massiver Betonung der Tonika von f^2 zu f^1 fällt (1), der Nebengedanke aber durch die Quinte begrenzt wird (2), das zweite Thema die neue Tonart ebenfalls zunächst von den Quinten aus abtastet (3) und erst sein Nebengedanke das C-dur in ähnlich massiver Art aufrichtet, wie das Thema die Grundtonart (4) — das alles ist von höchster Meisterschaft. Die Bedeutung der Substanzgemeinschaft tritt in einem Überblick über die Gedanken des ganzen Satzes in helles Licht:


1. Thema
Vordersatz
Nachsatz
usw.
2. Nebengedanke
Vordersatz
8va.
Nachsatz
3. Zweites Thema
Vordersatz
Nachsatz
4.
Nebengedanke
(aus d. II. Thema)
5. Codagedanke
6.
Codaformel
7.
tr
tr
Durchführungsgedanke.

Dieser Plan der Thematik umfaßt alle gedanklichen Bildungen des Satzes. Das Thema enthält die Grundkräfte der ganzen Sonate in seiner (auch im Thema des zweiten Satzes wiederkehrenden) Gegensätzlichkeit rhythmisch gespannter, akkordischer Melodiebildung des Vordersatzes mit der gleichmäßigen, zur Chromatik gesteigerten Diatonik des Nachsatzes. Diese beiden Kräfte leben weiter in steter Erneuerung. Der Nebengedanke hält in seinem Vordersatz die rhythmische und gibt die akkordisch-melodische Spannung preis; diese bricht im Vordersatz des zweiten Themas (von der fallenden in die steigende Akkordik umgedeutet), verstärkt durch (3) und gelangt in dem eigenen Nebengedanken des zweiten Themas unter der glänzenden Oktavbrechung der Oberstimme zu einer Art Krönung (4); hier erscheint die Substanz gleichsam in ihrem Kerne bloßgelegt. Mit der Steigerung der Kraft wächst die der Gegenkraft. Auch diese gelangt im zweiten Thema zu eindeutiger Verstärkung; das Verhältnis dieses Themas zum ersten beruht auf erneuter, räumlich und inhaltlich höchst konzentrierter Bindung beider Kräfte. Der Codagedanke formt die Gegenkraft in engem Anschluß an den Nachsatz des zweiten Themas um und der am Anfang der Durchführung neu geprägte Gedanke läßt den Zusammenhang mit ihr, wenn auch weniger unmittelbar, erkennen. Die Nähe der Umformungen wechselt nach ihrer Stellung in der Entwicklung. Diese ist zwischen zweitem Thema und der Coda aufs höchste intensiviert; sie beruht auf einer kontinuierlichen Erneuerung und Umschichtung der Kräfte. Die Substanzgemeinschaft ist bei Mozart nicht, wie manchmal bei Haydn, eine Schranke; sie legt nicht einmal die Grundhaltung des Themas, sein Pathos eindeutig fest, sondern öffnet den Raum einer Fülle von Verwandlungen und Beziehungen. Diese sind einmal eindeutig und stark wie zwischen dem zweiten Thema und den beiden ihm folgenden Gedanken, im andern Fall geweitet und unter der Oberfläche wirksam. Höchste Kraft geht aus von dieser Form; größte Fülle ist in ihr gebreitet. Sie ist der absolute Gegenpol zu Beethovens thematischer Entwicklung. Dort drängen aus dem Kraftzentrum eines Themas gestaute Energieen zur Entladung. Alle Kräfte sind ineinander gebunden, wachsen, ballen sich zum Stoß, entspannen sich wieder. Tiefe Gesetzmäßigkeit steht über allen Zusammenhängen, spannt die Entwicklung von vier Sätzen zur Einheit. Hier aber waltet Phantasie, Reichtum, Uner-

schöpflichkeit. Starkes Wachstum wird abgelöst von unaufhörlicher Erneuerung. Und lautlos, selbst sich fügend, verschmelzen die Gegensätze.

Was hier als Gemeinsamkeit der Substanz gefaßt wurde, wächst bei Mozart immer mehr nach innen. Schon in der angeführten Sonate lagen die Zusammenhänge nicht immer im Bereich unmittelbarer Sichtbarkeit. Wir finden Werke, in denen zwischen den geschlossenen Flächen keine Substanzgemeinschaft exakt nachweisbar, aber doch eindeutig fühlbar ist. Dahin gehören die große, bekanntere c-moll Phantasie von 1785 (Köchel 475, Peters Ausgabe Nr. 18) oder unter den Klaviersonaten die Pariser in F-dur mit dem großen Finale (Köchel 332, Peters Ausgabe Nr. 6). In dieser stehen zwei Flächen einander gegenüber, deren bis zur Zerrissenheit gesteigerter Gegensatz in den unterirdischen Spannungen des Themas begründet liegt: die eine umfaßt die F-dur Gedanken und das zweite Thema und ruht auf klarer, heller Klanglichkeit, liedhafter Melodik, rhythmischer Konzentration; die andere Fläche ist durch zwei Nebengedanken gegeben: dunkle, geballte harmonische Spannungen, herausbrechende oder hastende Bewegung, synkopisch überspannter Rhythmus. So umfaßt der erste Satz dieser Sonate bis zum Anfang der Durchführung acht in sich geschlossene, unmittelbar auf einander folgende Gedanken, keine Bewegungen, Überleitungen, geringe Verknüpfungen, nirgend eine Spur von Entwicklung eines Motivs. Und doch ein dramatisches Geschehen, ein Wachstum von großer Kraft, eine immer neue Durchdringung der beiden Grundflächen, der Welt des Figaro und der des Don Giovanni.

Wie Mozart das Formprinzip des periodischen Ablaufs als Erbe seines Jahrhunderts übernahm, lag es klar und gegeben vor ihm. Seine Formgebung war von frühe an einheitlich. Bedrohungen dieser Einheit lagen nicht in der Frühzeit, sondern im letzten Jahrzehnt. Sie erfolgten durch den Einbruch zweier mächtiger Gegenströme: das Erlebnis der Polyphonie Bachs und der zu Beethoven hindrängenden subjektiv-thematischen Entwicklung in Haydns späteren Sonaten und Quartetten. Beide Kräfte konnten in Mozarts Musik lebendig wirksam werden, weil sie den Boden in ihr bereitet fanden. Nur die Einbruchstelle zeigt Erschütterungen des Form- und Gestaltungsprinzips; die letzten Jahre schmelzen die neuen Kräfte ein. Der Stil der Zauberflöte zeigt in seinen ganz neuen Bindungen

die Fülle von Entwicklungsmöglichkeiten, vor denen Mozart am Ausgang seines Lebens stand.

Auch für diese Fragestellung ist die Klaviersonate bedeutsam. In der C-dur Phantasie mit der großen Doppelfuge gelangen die polyphonen Kräfte zu mühelosem, natürlichem Ausgleich. Doch der polyphone Hauptsatz der F-dur Sonate von 1788 (Köchel 533 u. 494, Peters Ausgabe Nr. 1) zeigt die Gespaltenheit der Atmosphäre. Wie ihr Thema in den ersten vier (einstimmigen) Takten zu polyphoner Beziehung in den Raum drängt und dann in der spannungsarmen, klanglich gestützten Diatonik des Nachsatzes zur Fläche zurückgebogen wird, so wächst die vorstoßende konstruktive Kraft des ganzen Satzes bis zu dem merkwürdigen, völlig isolierten dritten Thema, das wie der Anfang einer Fuge anmutet, und zerbricht dann in die klanggebundene, konzertierende Triolenthematik der Codagedanken. Die gleiche Gespaltenheit der Atmosphäre zeigt die letzte c-moll Sonate von 1784 (Köchel 475, Peters Ausgabe Nr. 18), welche gewöhnlich mit der (späteren) Phantasie verbunden wird. Sie beginnt in einem bei Mozart ganz ungewohnten Pathos: auf der dunklen, gespannten Farbe der Grundtonart wird der Gegensatz zweier Kräfte in vier Takten hart, messerscharf definiert. Aus der fallenden Chromatik drängen rhythmisch gespannte Bewegungsmotive auf, münden von neuem im Thema. Bis hierher ist alles ein ungeheuer konzentriertes Geschehen, es ist scheinbar schon die Gestaltungskraft und Subjektivität der Einleitung der Sonate pathétique, aber in Wahrheit der Geist Haydns, der sich hier offenbart. Und nun, mit dem Eintritt der Triolenbewegung, bricht alles ab, öffnet sich das dunkle Pathos in warmen Klang. Vergebens sucht die kurze Durchführung, diese Flächen zu verschmelzen, zwischen denen es keine Bindung gab und die im Kunstwerk zu organischer Einheit zusammenwachsen zu lassen, nur Mozart vergönnt war. Denn noch Haydn bricht an diesen Stellen ab. Die subjektive Pathetik bleibt Einleitung, Episode, Durchführung oder Höhepunkt. Bei Beethoven aber schrumpfen die lichten Gegenfarben zu Episoden ein und ist die neue Ebene subjektiver, individualistischer Gestaltung erreicht.

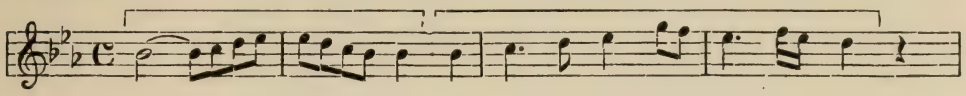
Hier wachsen die Gegensätze des Formprinzips zu einer neuen, für Mozart tief bedeutungsvollen Erscheinung, welche man als Mischformen bezeichnen kann. Mischformen sind das Merkmal eines verfallenden oder eines beginnenden Stils. Sie beruhen auf

einer Verschmelzung und Durchdringung der Formen, Gattungen und Inhalte. Die Mischformen einer ausgehenden Entwicklung sind ihre letzten großen, umspannenden Ausdrucksformen. Sie sind von der überreifen Süßigkeit einer verfallenden Frucht. Feinste Zwischenfarben, Schatten, Nüancen, Übergänge werden durch sie enthüllt.

Mozarts Werk ist voll dieser Mischformen. Sie beruhen auf einer Verschmelzung gegensätzlicher Kräfte und Farben: improvisierenden, gesellschaftlich bedingten Suitengeistes mit tiefsten, subjektiven Äußerungen des Menschen in den Divertimenti und Serenaden, konstruktiver symphonischer Thematik mit der flächigen, repräsentativen Episodentechnik des Konzerts, tiefer Beseelung und schicksalhafter Bedingtheit des Charakters im Musikdrama mit der leichten, beschwingten Haltung der Figuren der Opera buffa. Immer ist die doppelte Perspektive entscheidend, unter der das Werk gesehen werden kann. Sie ist eine Quelle von Mißverständnissen der Auffassung, deren Kleinheit sich meist in dem Bestreben zeigt, die Haltung eines solchen Werkes auf eine Formel zu bringen. In der Betonung des musikdramatischen oder des komischen Elements bei den Aufführungen des Don Giovanni spiegelt der Geist der Zeiten sich wieder. Mozart selbst war von einer Entscheidung weit entfernt: allein die Gleichzeitigkeit, die Fülle, die gebrochene Fläche ist imstande, die tausendfach gebrochenen Flächen des Lebens zu reflektieren. So wächst hier die Vielheit der Formen des Jahrhunderts zur Einheit der schöpferischen Persönlichkeit, für deren Reichtum gerade die Mischformen wesentlich sind.

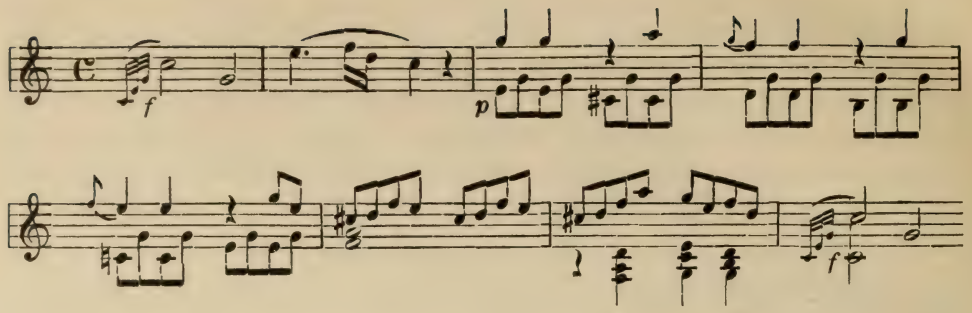
Aus dieser Stellung Mozarts zur Form wächst die Bedeutung des Themas bei ihm. An Beethoven gemessen ist die Thematik Mozarts unmittelbarer, fließender, elementarer. Größer ist oft die Kraft der Erscheinung, geringer die Triebkraft, die Notwendigkeit des Wachstums, die Verknüpfung in der Form. Wenn man die ganze Thematik Mozarts überblickt, so fällt zunächst die stoffliche, elementare Gebundenheit seiner Gedanken auf. In dem Kompromiß zwischen der elementaren, lebendigen Kraft des Stoffes und dem gestaltenden Willen scheint immer das Element zu überwiegen. Nirgends zerbricht der Ausdruck die Form, die konstruktive Kraft den Klang. Der Gedanke scheint frei, schwebend leicht einzuströmen in seinen Raum, nirgends ihn zu sprengen, nirgends um ihn zu ringen.

Dieses Überwiegen des Elementaren bedingt bei einer Reihe von Themen deren zentralen Charakter. Ihre Melodik fließt leicht, meist gebunden an diatonischen oder akkordischen Ablauf, die Harmonik ist auf die einfache Folge der Funktionen beschränkt. Für diesen elementaren Fluß der Linie gerade bei Mozart ist deren wellenförmiges Steigen und Sinken ungemein charakteristisch, wie es im Rondothema des Klarinettentrios in Es-dur (Köchel 498) auftritt.



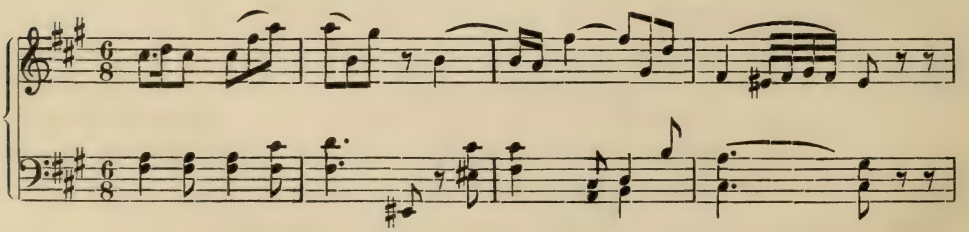
ein Gebilde, das in mannigfachen Wandlungen wiederkehrt.

Aus Mozarts Berührung mit den Mannheimer Symphonikern erwuchs auch ihm eine neue Art der Thematik. Das berühmte „Mannheimer Crescendo" verwandte er sparsam und mit innerer Begründung. Um so mehr zog ihn an den Mannheimern das ungehemmte Spiel der Gegensätze an. Die innerhalb weniger Takte mehrere Male wechselnde Haltung eines Gedankens, das unmittelbare Nebeneinander von gespannter Kraft, kantabiler Melodik und der großen Unisonogeste der Ouvertüre wird in seiner Thematik zum Inhalt. An dieser Stelle ist Mozarts Verhältnis zu den Kräften seines Jahrhunderts besonders deutlich. Was bei Stamitz überschäumende, junge, sich ganz neuer Möglichkeiten eben bewußt werdende Kraft war, bei seinen Nachfolgern Spiel, Laune, Willkür, esprit und schließlich Pose wurde, das erscheint bei Mozart ganz neu bezogen. Niemals ist es bei ihm ein willkürlicher, unbegründeter Wechsel der Flächen, sondern auch hier werden die gegen einander gestellten Farben zum Komplement; sie verschmelzen von der Entfernung ihrer Ausgangspunkte aus zur Einheit. So formt auch Haydn Gegensätze innerhalb des Themas um, aber bei ihm drängen diese Gegensätze zu dramatischer Entwicklung und werden, wie bei Beethoven, symbolisch. Bei Mozart aber bleibt es ein elementares, naturhaftes Geschehen, das in seiner Reinheit auch da keiner symbolischen Deutung fähig ist, wo es sich, wie bei der Mannheimer C-dur Sonate für Rosa Cannabich (Köchel 309, Peters Ausgabe Nr. 8) zum konflikthaften Gegensatz der Kräfte verdichtet. Seine erste Umschreibung im Thema wirkt (ähnlich wie in der vorher angeführten F-dur Sonate) durch den ganzen Satz fort:

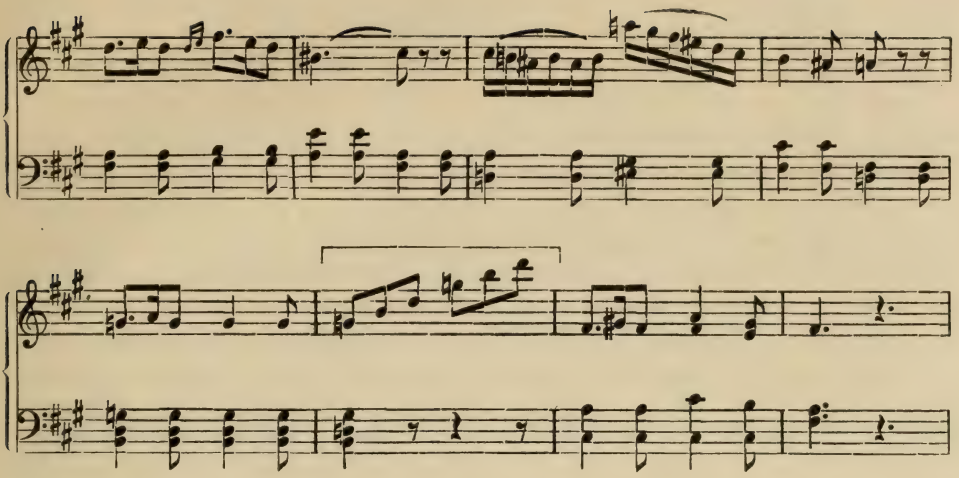


Diese außerordentlich plastische Antithese von Kraft und Raum, Spannung und Ausdruck findet sich bei Mozart immer wieder; die reifste Erfüllung der in ihr beschlossenen Forderungen stellt wohl der erste Satz der Jupitersymphonie dar. Immer ist wesentlich, daß es sich bei ihm nicht mehr, wie bei den Mannheimern, um einen Stimmungsumschlag handelt, sondern um einen primären Dualismus der Kräfte.

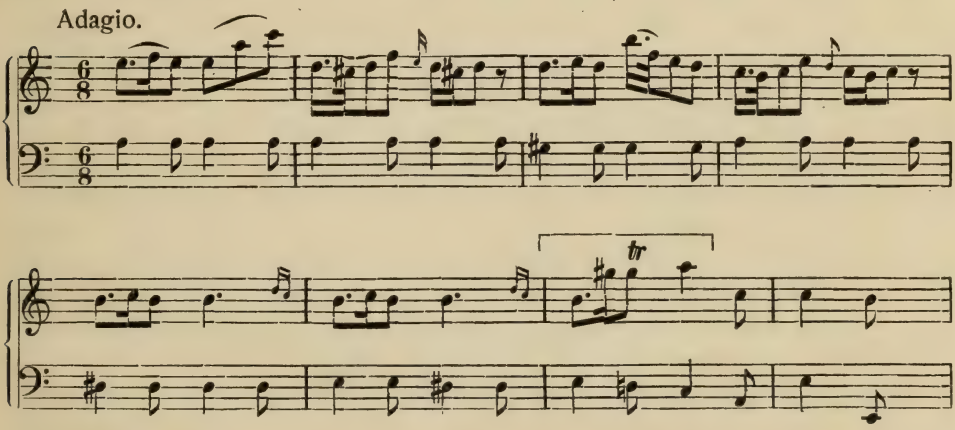
Auch in Mozarts Thematik kommt seine Stellung zu dem Jahrhundert zum Ausdruck, welches er beschließt. Die Kräfte, aus denen seine Gedanken herauswachsen, sind in viel höherem Grade Zeitgut als sein persönliches Eigentum. Aber durch eine leise Berührung von seiner Hand werden sie ganz einmalig, individuell geprägt. Das gilt für seine Thematik im allgemeinen, auch an den Stellen, wo man geneigt wäre, sie als persönliche Äußerung, ja als subjektive Durchbrechung einer Grundfläche aufzufassen. Eine solche ist der in fis-moll stehende langsame Satz des A-dur Klavierkonzerts (Köchel 488), dessen Thema sich von der allgemeinen, klanglichen Atmosphäre nach innen wendet zu subjektiver, intimer Aussprache:



JOHANN WOLFGANG GOETHE



Diesem Thema stelle ich den Anfang des langsamen Satzes einer Sonate für Violine und Baß von Franz Benda, dem Violinisten der Friderizianischen Hofkapelle gegenüber (handschriftlich in der Preußischen Staatsbibliothek):

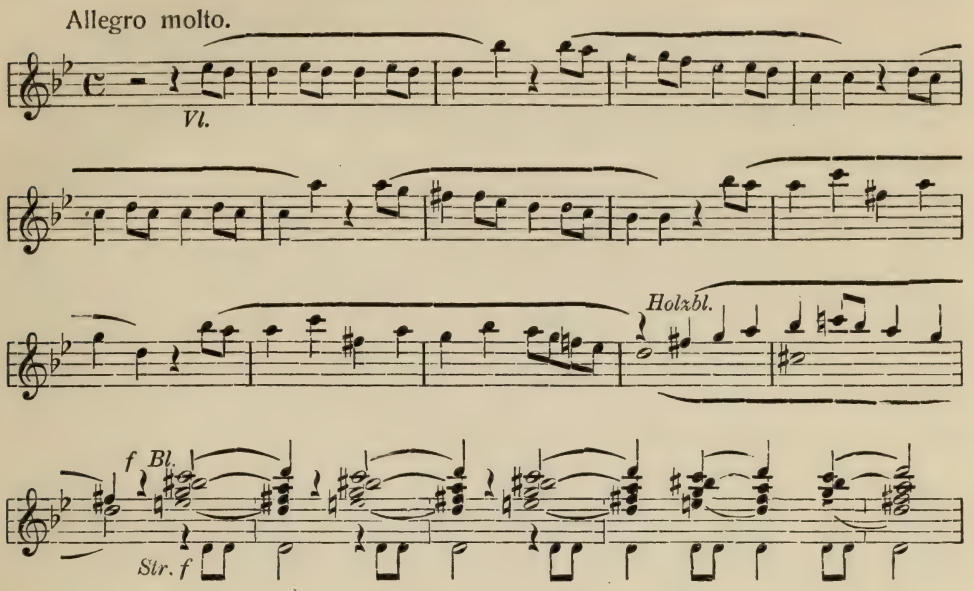


Solche Gegenüberstellungen, die lange Zeit als eine Art Sport in musikwissenschaftlichen Untersuchungen gepflegt wurden, haben meist etwas Mißliches. Hier wirkt freilich eine Reihe von Umständen zusammen, welche sie gerechtfertigt erscheinen läßt. Das Klavierkonzert Mozarts entstand 1786. 1782 lernte Mozart durch den Baron

van Swieten, der aus Berlin kam, norddeutsche Musik kennen. Gerade dieses Adagio Bendas aber war durch die Echtheit und Tiefe seines Ausdrucks um die Mitte des Jahrhunderts ein Lieblingsstück in dem kleinen Kreise der Eingeweihten: es taucht in Bendas Kammermusik an drei verschiedenen Stellen auf. Nicht so sehr die wörtliche Übereinstimmung des ersten Motivs als die innere Gleichheit der Haltung: das Stocken in der Mitte, der Aufschwung vor dem Schluß, machen mir eine Bekanntschaft Mozarts mit Bendas Thema über allen Zufall hinaus wahrscheinlich. Mozarts Linie hat den festen, im Vergleich mit ihm ein wenig massiven Kontur Bendas verloren; sie ist schwebend, fast nervös. Und das sich bei Benda innerhalb der Dominante vollziehende Aufbrechen der Linie im vorletzten Takt drängt bei Mozart an gleicher Stelle in den chromatischen Leitklang (G-dur: fis-moll). Das Ergebnis dieses Vergleichs aber bleibt schließlich die Feststellung, daß es nicht nur die objektiven Kräfte des Jahrhunderts sind, die Mozart in sich neu und abschließend zusammenfaßte, sondern auch alles Persönlichste und Tiefste, was es an Ausdruck und Inhalt geschaffen hatte. Daraus erwächst uns heute vielleicht das Recht, Benda zu vergessen.

Die Frage nach typischen Bildungen in der Thematik Mozarts sollte hier nicht in der Form eines Überblicks beantwortet werden. Eine Reihe von Typen wie das liedhafte Rondothema im Finale, das elementar-konstruktive Hauptthema mancher Quartette ist typisch viel mehr für das Jahrhundert als für Mozart; diese kehren auch bei Haydn immer wieder. Nur eine Art der Thematik Mozarts wäre noch in diesen Zusammenhang zu stellen. Sie ist verwandt mit der Thematik der Mannheimer und gekennzeichnet durch die gebrochene Fläche des Themas. Diese ist zunächst ein Mangel, und die Gefahr liegt nahe, die Einheit des Gedankens zu zerreißen. Auch bei Mozart sind „gebrochene" Themen, deren innere Gespaltenheit als Mangel empfunden werden muß. Aber er wächst auch in diesem Typus der Thematik immer wieder vom Mangel zur Fülle. Das gebrochene Thema wird zu einem komplexen Gedanken, der die Gegensätze nicht assimiliert sondern umspannt. Das Thema erscheint hier nicht so sehr als Kraft, mehr als gebundene Vielfalt der Erscheinungen. Von innen heraus, wiederum meist ohne die Geste einer „thematischen Arbeit" lösen sich die Einzelkräfte aus dem Komplex, treten zu eigener Bedeutung heraus und wieder zusammen. Diesen Typus

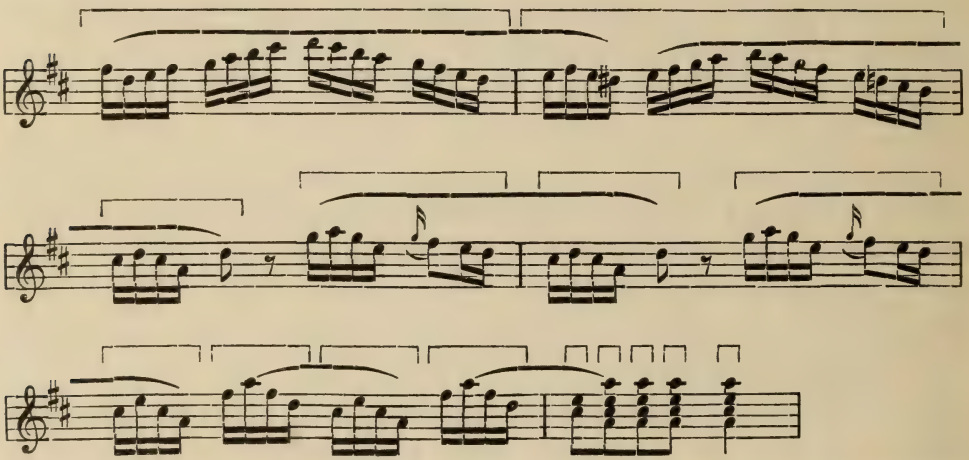
des komplexen Themas stellt in ausgereifter, verinnerlichter Form das Thema der g-moll Symphonie (Köchel 550) dar:



Auch hier steht unter der Vielheit der Kräfte der Rhythmus der Welle. Gestaute Energie bricht am Anfang aus den fallenden Sekundmotiven in die aufschlagende Endung; sie wird in der fallenden Diatonik des Nachsatzes entspannt, kommt wieder. Die Linie schwingt im Mittelteil des Themas weiter aus: in den größeren Intervallen, in der über die Endung hinweggleitenden Linie des Nachsatzes und mündet schließlich in der bohrenden, mit dem hämmernden Orgelpunkt der Streicher scharf dissonierenden Klangmasse der Bläser. So wird das Wachstum dieses Kräftekomplexes zur symphonischen Entwicklung in kleinstem Raume; es ist nicht so sehr „Thema" eines nun folgenden Verlaufs als einmalige, zuhöchst konzentrierte Umgrenzung seiner Pole. Dieser Typus des Themas ist für Mozart außerordentlich wesentlich. Beethoven steht er in allen Phasen seines Weges fern; er sucht Entwicklung durch offene, werdende, gelöste Kräfte, aber nicht innerhalb der geschlossenen Form des Themas.

Was hier in Mozarts Thematik an typischem Gehalt sich offenbart, wirkt sich auch in den kleineren Intensitäten gedanklicher Bildung

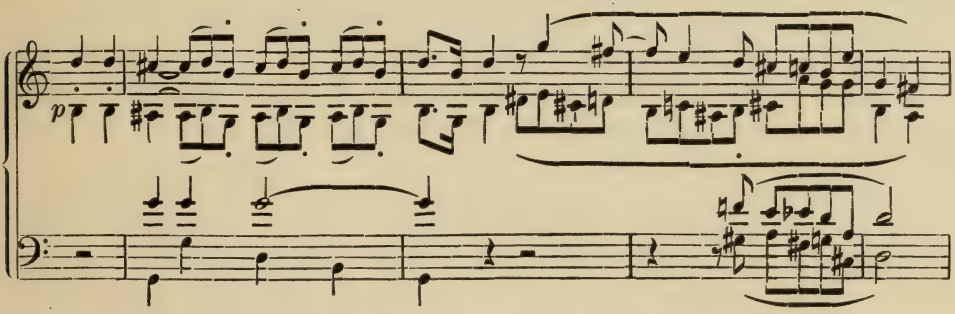
aus: in Nebengedanken, Episoden, Übergängen, Bewegungen und Formeln. Die primäre Bedeutung auch episodischer Bildungen bei Mozart ist eine natürliche Folge seiner geschlossenen Formgebung. Gerade in Nebengedanken bricht bei ihm das subjektive, manchmal dämonische Element durch, während das Hauptthema noch die Haltung der Gattung aufweist. Die im Vergleich mit Haydn oder Beethoven stetigere, gleichmäßigere Gewichtsverteilung des musikalischen Inhalts durchdringt bei Mozart die Sonate bis hinein in ihre letzte Bewegung, die Arie bis in ihre kleinste Fioritur. Beethovens Gestaltungskraft zeigt sich in ihrer ganzen Größe erst im Thema, seinen Entwicklungen und Verknüpfungen, Mozarts Größe offenbart sich in der kleinsten, scheinbar völlig peripheren Einzelheit. In der Mannheimer D-dur Klaviersonate (Köchel 311, Peters Ausgabe Nr. 3) steht vor dem zweiten Thema eine überleitende Bewegung mit der seit den Mannheimern an dieser Stelle geläufigen breiten, etwas pompösen Schlußformel auf der Dominante:



Eine solche Bewegung verläuft bei Haydn gewissermaßen zylindrisch: sie könnte früher aufhören oder beliebig verlängert werden, ihr Ende ist lediglich eine Frage räumlicher Ökonomie. Bei Mozart verläuft diese Bewegung dagegen konisch: sie spitzt sich immer mehr zu, verengt den ganztaktigen Ablaufsrhythmus zum halb- und vierteltaktigen, bis schließlich jedes Achtel der im übrigen ganz belanglosen, ja, banalen Schlußformel als Entwicklungsziel dasteht und das Ende der Bewegung als innere Notwendigkeit bezeichnet.

AUGUSTIN DE SAINT AUBIN

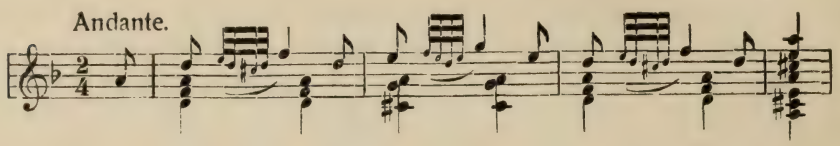
Diese immanente, ganz unpersönliche Gestaltungskraft Mozarts verbindet sich mit einer außerordentlichen Schwere und Fülle in der Auswirkung der Elemente. Diese sind bei ihm in viel höherem Grade als etwa bei Beethoven Eigeninhalt. Hier liegt eine der tiefsten Wurzeln seiner Musik. Auch bei Mozart ist es nur Tonika und Dominante, eine Folge von Terzen, die in Bewegung und Ornamentik aufgelöste Fläche, wie bei hundert andern, welche eine in gleichem Sinne „elementare" Musik machen. Aber bei ihm wird all das tönend, erhält eine einzigartige Leuchtkraft, was bei jenen stumpf und flächig bleibt. Klang als Element: das ist ein Eigentum des Jahrhunderts, aber dieser Klang bleibt nicht Stoff, sondern wird Symbol von sich selbst, manchmal so stark, daß man ihn halten möchte und nicht ablaufen lassen in die Zeit wie alles andere. Diese reinste Inkarnation des Klangs in seiner ganzen, tönenden Süßigkeit wird in den Nebengedanken und Übergängen lebendig, wo nichts Bindendes, Einmaliges, Konstruktives mehr gefordert wird, etwa in den chromatischen Terzreihen im Andantino der c-moll Phantasie oder im zweiten Thema des C-dur Streichquartetts von 1785 (Köchel 465):



Beide entstanden im gleichen Jahre: es ist der späte Mozart, bei dem diese Entwicklung vom stofflichen zum „symbolischen" Klang sich vollendet. Alles ist hier nach innen aufgebogen und der Klang steht als reife Frucht, als letzte Bindung vor dem Verfallen.

In gleicher Richtung wächst die Ornamentik Mozarts nach innen. Ursprünglich Formel, Bestandteil der flächigen, gelösten Linie, gewinnt sie immer mehr an Schwere, bis sie durch die Kraft ihrer Beziehung und inneren Resonanz in die Nähe von Bachs Ornament

rückt. Streicht man von dem Variationsthema aus der F-dur Violinsonate (Köchel 377) die Synkope und den Doppelschlag, so bleibt ein nacktes, wesenloses Gerippe; so aber fließt es schwer, belastet durch das ungewollte Verweilen, wie vorwärts gestoßen, einzig das Ornament strömt die volle melodische Kraft aus:



Hier weitet sich der Blick auf die Elemente als Ganzes. Sie stehen in Mozarts Musik als Naturkräfte, sind wirksam durch sich selbst und ihr natürliches Wachstum. Dieses hat zum letzten Male die Unmittelbarkeit eines Naturgeschehens, welche Bachs Musik so stark trägt. Es fließt freilich nicht mehr rein als ein Strom der Zeit wie bei Bach, sondern ist nur mehr bedingt durch die Reinheit und elementare Kraft des Menschen. Der Einschlag der Zeit wirkt meist in der andern Richtung. Es ist der Geist der Gesellschaft des 18. Jahrhunderts, welcher die Elemente von ihrer Reinheit abdrängt, die Rhythmik zu stoßenden Synkopen kompliziert, die Melodik zersplittert und die Dynamik zerstäubt. Die Kraft des Menschen aber ragt darüber hinaus, sie öffnet einfachste, lautlose Zusammenhänge und eine neue Sonne scheint in sie einzustrahlen.

Immer deutlicher ist durch verengerte Fragestellung hinter dem Werk, den Gattungen, der Formung und der Thematik der Mensch wieder sichtbar geworden. Es ist nun nötig, die Brücken zwischen den beiden Ausgangspunkten vollends zu schlagen und hinter den objektiven Kräften des musikalischen Organismus die subjektiven Kräfte des Menschen zu suchen. Für eine ältere Anschauung Mozarts müßte diese Frage überflüssig erscheinen; denn lange sah und pries man gerade in Mozart (wie in Bach) das Nur-Musikalische und erblickte im Hineintragen subjektiv-menschlicher Inhalte in seine Musik eine Verletzung ihrer Reinheit. Dieser Anschauung, welche in ihren Ausläufern Mozarts Werk lediglich vom Spieltrieb und Klang, von der Freude am Musizieren aus sah, stand eine andere gegenüber, die in romantischer Überschwänglichkeit überall Symbolik, Bekenntnis witterte und selbst einfache Inhalte nach der Richtung subjektiver Deutung hin aufbog. Die meisten Fälle dieser Art wurden zu einer Verzerrung des Kunstwerks.

Um hier richtig zu sehen, schien es nötig, die Perspektive der Untersuchung zu verlegen und erst das Leben und den Menschen, dann das Werk allein in ihren Mittelpunkt zu rücken. Aus der Erkenntnis des Menschen, des Jahrhunderts und der elementaren Kräfte seiner Musik ergaben sich die Gesichtspunkte, welche nun einer synthetischen Zusammenfassung bedürfen.

Wie Mozarts Werk durch die Einheit seiner Grundhaltung gesehen werden konnte als vielfache Strahlenbrechung eines Zentrums, so kann auch die Stellung des Menschen in diesem Werke unter dem gleichen Bilde betrachtet werden. Er, der Mensch, ist dieses Zentrum und das Werk ist in vielen Schichtungen darum gelagert. Daraus ergibt sich seine Stellung: immer ist er selber mit am Werk, immer wachsen die Kraft und der Wille des Menschen mit hinein in das Gewebe der Elemente. Aber die Nähe zum Zentrum

wechselt. Nicht in der Form einer Entwicklung, wachsend und dann wieder sinkend, wie bei Beethoven, sondern in anderm, oft scheinbar ganz willkürlichem Rhythmus. Jahre hindurch scheint eine ganze Form an der Peripherie zu liegen, wie die Symphonie oder das Quartett, dann bricht in einem Werk mit einem Mal der ganze Mensch durch, während bei Beethoven hier ein klarer Weg von der Ersten bis zur Neunten Symphonie vor Augen liegt. Innerhalb eines Werkes liegen stärkste Gegensätze zwischen den Einzelsätzen, die oft scheinbar ohne jede innere Bindung neben einander stehen. Ein erster Satz wurzelt in Klang und Bewegung, atmet Suitengeist, im zweiten steht unvermittelt der Mensch in seiner ganzen Not da, nach innen gewendet. Solche Bruchstellen sind auch bei Beethoven, aber bei ihm sind es Entwicklungsphasen, die überwunden werden: aus den langsamen d-moll Sätzen des Streichquartetts Opus 18 Nr. 1 und der A-dur Sonate Opus 2 Nr. 2 wächst einmal die zyklische Einheit der d-moll Sonate von Opus 31. Diese Einheit stand nie als Ziel über Mozarts Entwicklung. Wie er in geschlossenen Formen denkt, so schließt er auch Inhalte gegen einander ab. Zwischen beiden besteht ein tiefer Zusammenhang.

Daraus ergibt sich die räumliche und inhaltliche Stellung der subjektiven Kräfte in Mozarts Musik. Sie liegen in das Wachstum der Form und der Elemente eingebettet, durchbrechen, verändern nie, sondern schimmern lediglich hindurch und geben dem Organismus der Kräfte, indem sie ihn durchleuchten, eine neue, tiefe Resonanz. Dadurch, daß sie nie fordern, bedingen oder deformieren, kommt es, daß man an ihnen vorbeigeht, sie überschätzt oder sie nicht erkennt.

Diese Eigenart der Inhaltgebung hat zwei Wurzeln: eine objektive und eine subjektive. Die objektive liegt auch hier in der Sprache der Zeit. Mozarts Anschauung vom „Ausdruck" wurzelt in der Affektenlehre des 18. Jakrhunderts. Für ihn haben noch die elementaren musikalischen Kräfte jene schärfere, um vieles intensivere inhaltliche Bedeutung, welche das Jahrhundert in ihnen sah. Bei Mozart haben sich die Grenzen der Affektenlehre geweitet, sie verfließen mit ihm. Doch besteht noch für ihn in der Wahl der Mittel eine instinktive innere Bindung, welche er nur in Spätwerken manchmal durchbricht. Das vorher (Seite 43) angeführte Thema der g-moll Symphonie kann diesen grundsätzlichen Unterschied zwischen Mozart und Beethoven in dem Verhältnis der Ausdrucksmittel zum

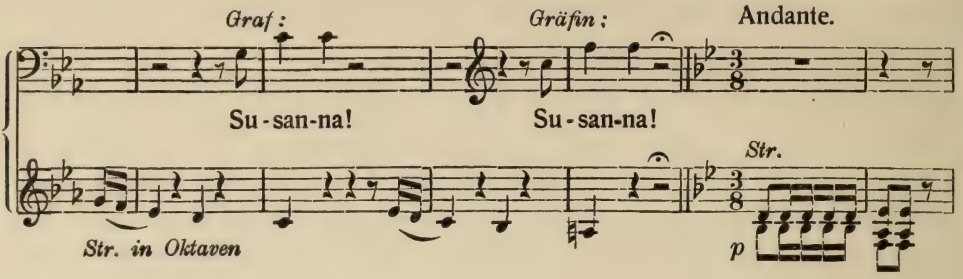
ANTOINE WATTEAU

Inhalt deutlich machen: die fallenden Sekunden und die steigende Sexte des Anfangs, die Orgelpunktdissonanzen und die rhythmischen Verschiebungen der Schlußtakte sind für Mozart nicht stilistische sondern inhaltliche Faktoren. Nur einer Zeit, welche die Verflachung des Beethovenschen Pathos bis zu Meyerbeer durchgemacht hatte, konnte es gelingen, in diesem Thema „Anmut" zu sehen. Haydn drängte von dieser Ebene ab, schon Philipp Emanuel Bach suchte neue Inhaltwerte und steht in der Verwendung der Ausdrucksmittel Beethoven näher als Mozart. In Mozart aber liegt auch hier eine letzte, feinste Zusammenfassung.

Er stand dem Inhaltbegriff seines Jahrhunderts nahe, weil es auch der seine war. Die Zeit hat die Geste, welche ihm selbst entspricht. Man hat diese Geste symptomatisch genannt und bezeichnet mit diesem Begriff vor allem den Gegensatz zu der symbolischen Geste Beethovens. Diese spricht aus, jene deutet an. Diese steht noch über dem Inhalt: sie faßt ihn zusammen, übersteigert, intensiviert ihn. Die symptomatische Geste bleibt weit unter ihm: sie weist auf ihn hin, streift ihn nur eben, faßt aber in dieser kurzen Berührung sein ganzes Wesen.

Das ist Mozarts Geste. Er berührt die Dinge mit leichter Hand und sie werden ihm vollendeter Ausdruck. Er meidet die großen, sichtbaren Inhaltantithesen, die (bei Beethoven häufigen) Apotheosen des Themas, die (seit der Eroica so oft unberechtigt angewandte) Kontrapunktierung zweier Themen. Er bleibt innerhalb des Klanges, der Linie und wird doch vollkommen deutlich. Das zeigt sich am klarsten an seinen Höhepunkten. Da, wo andere alle Ausdruckskräfte entfesselt hätten, da deutet er kaum an, wo bei Beethoven (wie etwa auf dem Höhepunkt der Eroicadurchführung) die Elemente sich zum Schrei zusammenballen, da flüstert er, oder es herrscht ein plötzliches, beklemmendes Schweigen, das um vieles lauter und stärker spricht, als der Schlag, der ihm folgt. Das sind die beiden Takte im ersten Teil der Don Giovanni-Ouvertüre vor den Schlägen des ganzen Orchesters, in denen die Streicher, wie zitternd den Dreiklang abtasten (nach Ausweis des Finales freilich Symbol für den Gegensatz zwischen Leporello und Don Giovanni, doch weit mehr als der Kontrast zweier Charaktere). Das sind die Überraschungsmotive des Figaro, die auch im Don Giovanni wiederkehren: des Grafen bei der Entdeckung erst des Pagen, dann Susannas, endlich

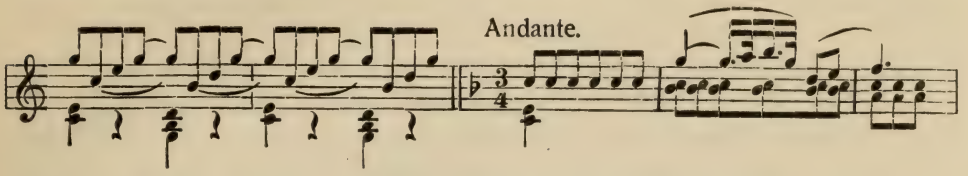
der Gräfin; der andern Beteiligten, bei der Entdeckung Leporellos in dem Gewand Don Giovannis. Immer stockt alles Geschehen, ist alles nach innen gelenkt. Die Beteiligten stehen erstarrt, in der Musik klopft gleichsam ihr Herzschlag, wohl am köstlichsten, als im zweiten Akt des Figaro Susanna aus der Tür tritt, hinter welcher der Graf voller Hoffnung und die Gräfin voll Furcht den Pagen erwarteten:



Das ist das Positive der symptomatischen Geste: daß sie Erscheinungen in eine Inhaltsphäre hebt, der sie nie vorher angehörten. Es gibt in den letzten Musikdramen Durdreiklänge, aus denen ein eisiger Hauch, ein Schauer des Tragischen herüberzuwehen scheint.

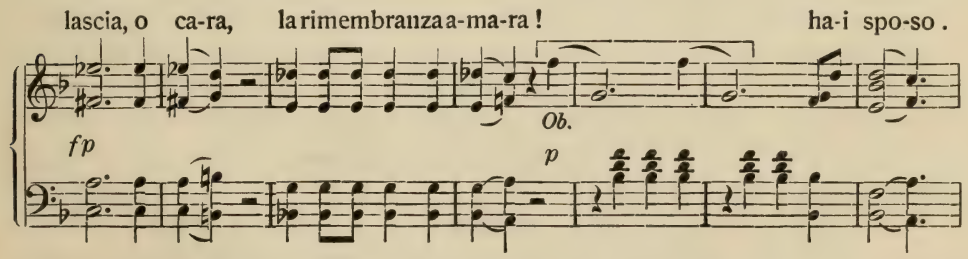
Mit der symptomatischen Geste ist etwas anderes eng verwandt: die Kunst, höchste Kraft und Fülle in kleinstem Raume zu gestalten. Es ist dies eine Formel, die man wohl für den großen Künstler immer wieder anwenden kann, die aber doch nicht immer gleich begründet ist. Beethoven fordert für seine große Kraft fast immer auch den großen Raum. Mozart hat dies mit Bach gemeinsam, daß seine Kraft zu wachsen scheint, je mehr der Raum sich verengt, an den sie gebunden ist. Indem er nur andeutet, verlegt er seine ganze Kraft in ein geringstes Maß von Ausdehnung und Sichtbarkeit. Was er dabei hält, ist aber nicht nur das Menschliche, das zum Tönen zu bringen in der Tat die kleinste Geste hinreicht, sondern auch Welt, Natur und Leben in ihrem ganzen Reichtum. Als Don Giovanni im Finale des ersten Aktes (gleich nach dessen Beginn) aus der Tür seines Hauses tritt und Zerline erblickt, wird die Entwicklung wie mit einem Messer zerschnitten. Vorher beherrschte der heitere, etwas lärmende Chor der Bauern mit seiner lauten Freudigkeit die Stimmung. Diese bricht jäh ab, in zwei Takten schaffen die Geigen

eine Atmosphäre verhaltener, prickelnder, aufreizender Sinnlichkeit; nicht nur Don Giovanni, die ganze Natur um sie herum scheint Zerline zu bedrohen:



Diese Takte kommen nur noch einmal kurz darauf wieder; man könnte sie mit der ganzen Einleitung zum zweiten Akt des Tristan vergleichen, um zu fühlen, was für eine unerhörte Kraft sie enthalten, wie die bedrückende Schwüle der Sommernacht in ihnen liegt und zugleich die zuckende Triebhaftigkeit eines Menschen zu fiebern beginnt.

Aus dieser Fülle gestaltet Mozart die Menschen seiner Reifezeit. Ihre Rezitative und Arien sind voll solcher Einzelzüge, die einmalig, einen Augenblick hindurch, den Menschen in seiner ganzen Tiefe aufleuchten lassen, wie das Leben selbst es tut. Don Ottavio versucht, in dem Duett des ersten Aktes, Donna Anna über den Tod des Komthur zu trösten. Die Schrecken des eben Erlebten zittern in den Folgen verminderter Vierklänge und der starren rhythmischen Spannung seiner Worte nach; da löst sich alles in den beiden fallenden Septimen der Oboe, es ist, als ob er über ihr Haar striche und sie seine Berührung spürte, viel tiefer, unmittelbarer, menschlicher als in seinen folgenden, etwas pathetischen Worten (hai sposo e padre in me):



Auf jeder Partiturseite tritt uns dieses ganze Leben von neuem entgegen; es widerstrebt jedem Versuch, es zu nennen, in Formeln zu bringen oder durch Beispiele zu umgrenzen. Seine höchste Aus-

drucksform innerhalb musikdramatischer Gestaltung findet es an den Stellen, wo der Mensch nicht in irgend einem aus der Situation sich ergebenden einzelnen Zuge, sondern in seinem ganzen Wesen gefaßt wird. Das sind die selbständigen instrumentalen Teile, besonders die Vorspiele der Arien. Sie sind zu großem Teil seelische Gemälde, Umschreibungen der Grenzen eines Menschen in Tönen, wie sie das Musikdrama niemals vorher oder nachher gekannt hat. Hier ist der Mensch am weitesten davon entfernt, zum Helden, Charakter, zum Träger eines dramatischen Gedankens zu werden, er bleibt Mensch in allen Höhen und Tiefen seines Wesens. Wie reich ist das Bild der Gräfin, welches die sechzehn Einleitungstakte der Cavatine am Anfang des zweiten Aktes des Figaro enthüllen: aus der gebundenen, feierlichen Hoheit der ersten beiden Takte wächst die schwellende, warme Melodik der folgenden. Die Elemente sammeln sich, gleiten aber sofort wieder ab, binden sich von neuem und sinken diesmal noch tiefer zurück, bis in die verstörten, fragenden Synkopen mit dem Schluß in c-moll. Da drängen noch einmal alle Kräfte in schärfster rhythmischer Bindung aufwärts; in ihr letztes Entgleiten setzt die Singstimme ein. Das ist das Bild des ringenden Menschen, wie er am Anfang des Dramas vor uns steht, von hohem Wesen und heißem Herzen, schwankend zwischen Resignation und leidenschaftlichem Begehren.

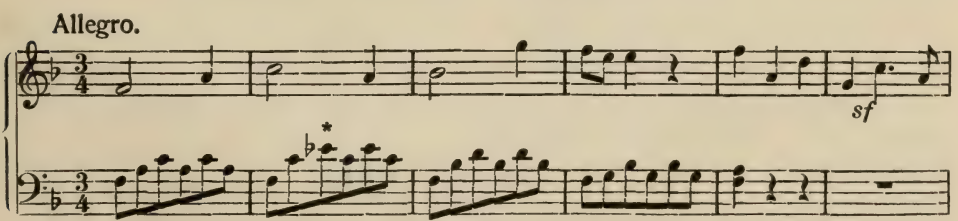
Die Erkenntnis dieser Inhalte ist durch die Zusammenhänge gesichert, in denen sie stehen. Mozart fand hier Menschen, Entwicklungen, Gefühlslagen, die seinem Ausdruck Schale werden konnten. Die Fragestellung verändert sich völlig, wenn sie nun auf die Instrumentalmusik übertragen wird. Die Schwierigkeiten und Grenzen, denen eine Deutung der Instrumentalmusik Mozarts gegenübersteht, waren schon bezeichnet worden. Der subjektive Einschlag ist in seiner Sichtbarkeit, im Gegensatz zu Beethovens mittlerer Schaffenszeit, außerordentlich begrenzt. Der Mensch durchbricht nie die organische Kraft der Elemente, sondern bleibt tief in ihnen beschlossen, durch sie verhüllt.

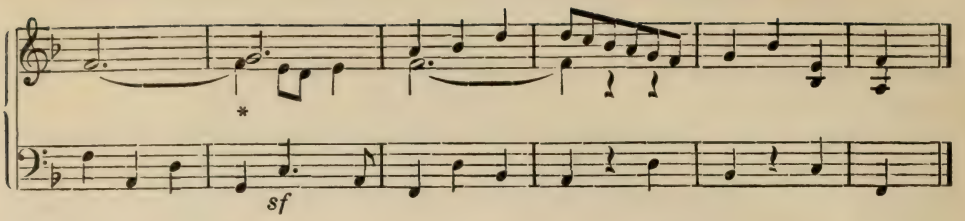
Das sichtbare Überwiegen elementarer Kräfte in Mozarts Musik hat die Stellung zu ihr immer erschwert. Die Analysen seiner Instrumentalwerke begnügen sich meist mit der Feststellung allgemeiner, stimmungsmäßiger Inhalte. Die von Beethovens Inhaltdeutung übernommenen Begriffe zerbrachen an der unbestimmteren Physio-

gnomie dieser Musik. Nur selten ergaben sich Anhaltspunkte von Greifbarkeit und stärkerer Intensität. Und blieb Bejahung, Lebensfreude oder gar Heiterkeit das Ergebnis, welches den Weg zu Mozart häufig erschütterte.

Es soll noch versucht werden, die subjektive Atmosphäre in Mozarts Instrumentalmusik zu umgrenzen. Die Kräfte, welche in ihnen wirksam sind, sind die gleichen: auch hier bleibt die symptomatische Geste Grundlage seines Ausdrucks. Die Kräfte dieser Atmosphäre spiegeln die gleiche Fülle und Unerschöpflichkeit, die in seiner Musikdramatik zu finden war. Was Mozarts Musikdramatik von der Glucks unterscheidet, das trennt seine Instrumentalmusik von der Beethovens. Die subjektiven Inhalte Beethovens sind typischer Art. Es sind bestimmte Ausdrucksebenen und Entwicklungslinien, die immer wiederkehren; oft hat die Tonart einen für diesen Inhalttypus symbolischen Charakter. Eine solche Einordnung ist bei Mozart nur in ganz großen Räumen möglich, in jedem Einzelfall überwiegt das individuelle Moment und widerstrebt einer Verallgemeinerung.

Es ist unmöglich, irgend welche Grenzen zwischen elementarem Geschehen und subjektiver Bedingtheit bei Mozart abzustecken, wie Beethovens Musik es bis zu einem bestimmten Grade zuläßt. Besonders in den positiven Kräften der Atmosphäre: wo lustvoll gesteigertes Leben, gespannte Vitalität, kraftvoller Willensimpuls hinter dem Kunstwert stehen, strömen alle diese Kräfte ungehemmt in den Fluß der Elemente ein, welche durch sich selbst schon bereit sind, sie zu tragen. Deutlicher werden diese Kräfte, wo sie sich gegen den Fluß der Elemente stellen. Ein Typus des „gebrochenen" Themas wird hier bedeutungsvoll, wie ihn der Hauptgedanke der großen F-dur Klaviersonate (Köchel 332, Peters Ausgabe 6) vertritt:



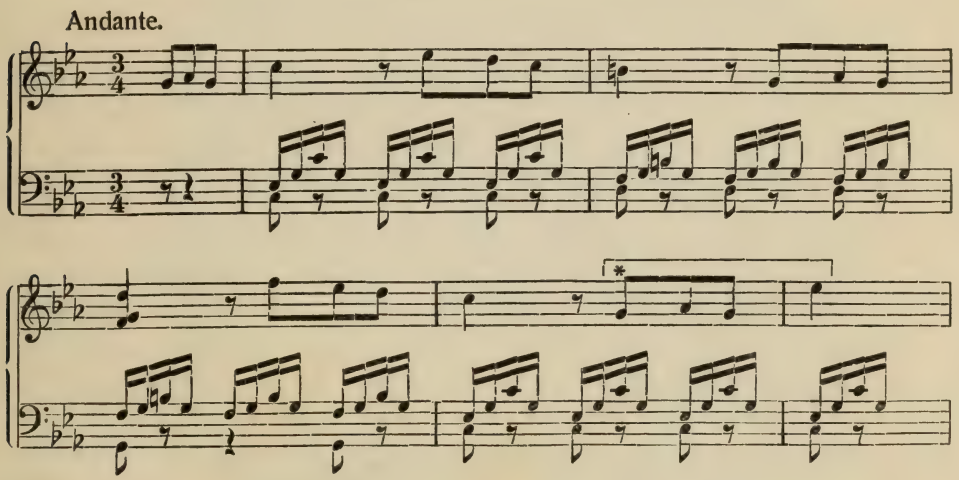


Es war von diesem Satze schon die Rede: von der Zerrissenheit seiner Inhalte, dem auf einer Folge geschlossener Flächen ruhenden Gegensatz rhythmisch gebundener Klanglichkeit und dunklem subjektivem Pathos. Dieses ist in einer an Beethovens und Haydns Mittel gemahnenden Deutlichkeit fixiert. Hier aber bleibt zu erkennen, daß die Wurzel dieser Spaltung im Thema gegeben ist. Es gehört dem „gebrochenen" Typus an. Schon der neue Leitton im zweiten Takt (*), der von der Grundfläche abdrängt, als diese eben bezeichnet ist, wird zum Symbol der Spaltung. Die leichte Spannung der Linie zerbricht in den unorganisch auf schwerem Taktteil eintretenden beiden Achteln, die Begleitung verstummt jäh wie die Bühnenorchester im Don Giovanni: zu zweiteiligem Rhythmus synkopisch gespannt, in großen, gemeißelten Intervallen stürzt der Nachsatz; die Fläche zerbricht, in einer neuen, größeren Dimension binden sich die Kräfte im Raum: Polyphonie. Da wird die Einheit der Form, scheinbar bereits vernichtet, mit leichter Hand wieder gebunden: die gegen einander stoßenden Stimmen ordnen sich zum Klang, schon der Vorhalt der Mittelstimme (*) biegt zurück, die Oberstimme entspannt sich zur reinen Bewegung, die Unterstimme zum Baß, die beinahe liebliche kleine Codaformel besiegelt die Einheit. Wie ein Spuk scheint der Dämon verflogen, bis er in dem d-moll Gedanken, zu höchster Intensität gesteigert, wieder herausbricht.

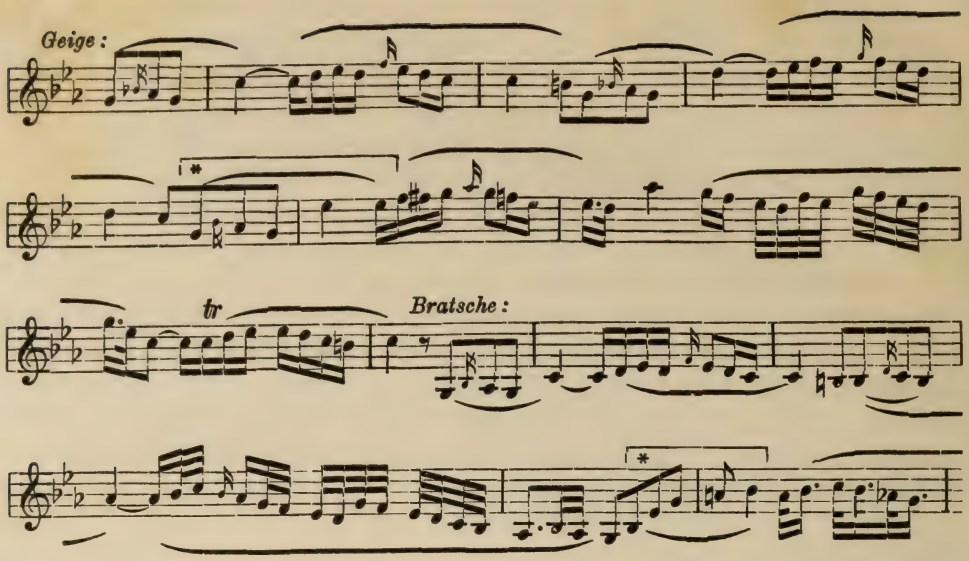
Die polyphonen Kräfte dieses Themas sind nur als persönlicher Ausdruck zu verstehen, nicht, wie in der andern F-dur Sonate als Niederschlag eines Stilerlebnisses. Die Sonate entstand bereits in Paris 1778. Die Problemstellung des Themas und ihre Erfüllung in der Sonate (deren letzter Satz erst in der „Sonatenform" gipfelt, welche der erste entbehrt) sind von unerhörter Subjektivität.

Wo in Mozarts Musik ein Ringen sichtbar wird, da scheint es, so verschieden auch seine Ausgangspunkte sind, durch das Ziel geeint.

Dieses Ziel ist die Überwindung des Ausdrucks in den Klang, des Subjektiven, Einmaligen in das Objektive und Allgemeine, die Überwindung des Menschen in die Musik. Hier liegt auch für Mozart ein typischer Inhaltwert. Er hat diese Überwindung auf verschiedensten Wegen immer wieder gesucht und gefunden. Es gibt unter all seinen Instrumentalwerken kein einziges, in dem er erliegt, in dem er so zusammenbricht wie etwa Beethoven im langsamen Satz des F-dur Quartetts Opus 18. Daß diese Überwindung ein Ziel ist und nicht ein Gegebenes, das zeigen die Wege, auf denen er zu diesem Ziel gelangt. Hier soll es an einem der Sätze verdeutlicht werden, die am unmittelbarsten in den Menschen hineinblicken lassen: dem langsamen Satz der schon mehrfach genannten Sinfonie concertante in Es-dur. Nach der Fülle an Leben, Klang und Vielheit der Farben, die der erste Satz umschließt, beginnt das Thema des zweiten im Orchester in tiefem Dunkel:



Was Mozart nun geschehen läßt, ist jedem, der mit der Praxis des 18. Jahrhunderts etwas vertraut ist, selbstverständlich: die Soloinstrumente nehmen das Thema auf, aber nicht in wörtlicher Nachahmung sondern in freier, improvisierender Umspielung:



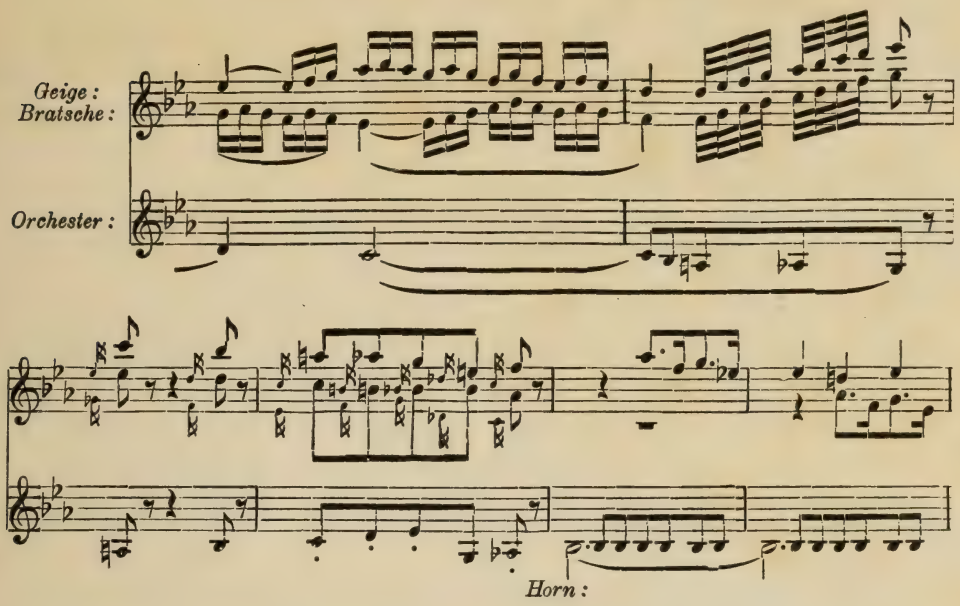
Mozart gibt hier einer Praxis der Zeit, welche diese eben zu überwinden im Begriff war, einen letzten, tiefen Sinn. Die Sechzehntelbewegung der Geige löst den starren, lastenden Rhythmus des Orchesters. Sie dringt von innen her in das Thema ein und biegt es in stetige, fließende Bewegung auf. Diese macht freilich noch Halt vor dem letzten, feinsten Ansatz des Motivs, durch den dieses sich bis zum es² hinaufschwingt (*); das as des folgenden Taktes steht steil und drohend in der Bewegung und zieht sie wieder in das Dunkel zurück. Da hebt die Bratsche an. Sie folgt zuerst der Geige aber überwindet sie. Wieder ist ein Ton entscheidend: aus dem h der Geige, dem Leitton zum c-moll wird das b, das nun die Linie zum Es-dur leitet. Die zu Zweiunddreißigsteln verstärkte Bewegung löst die Starrheit des Themas, überwindet sein dunkles, hartes Pathos.

Und nun werden die Kräfte der Seele frei, die erstarrt schienen und verhängt durch das Dunkel; sie beginnt zu singen: aus dem steilen Sprung in die Sexte (*) wird in der Bratsche die weiche, geöffnete Linie, welche die neue Tonart zuerst umschreibt, gelöst und tief schmerzlich zugleich. Die Geige nimmt den Gesang auf und es beginnt ein wechselndes Steigen und Sichverschlingen der

ADOLF VON MENZEL

Linien, kurz unterbrochen durch ein polyphones Zwischenspiel des Orchesters, gipfelnd endlich in der entgleitenden Sextenbewegung beider Instrumente.

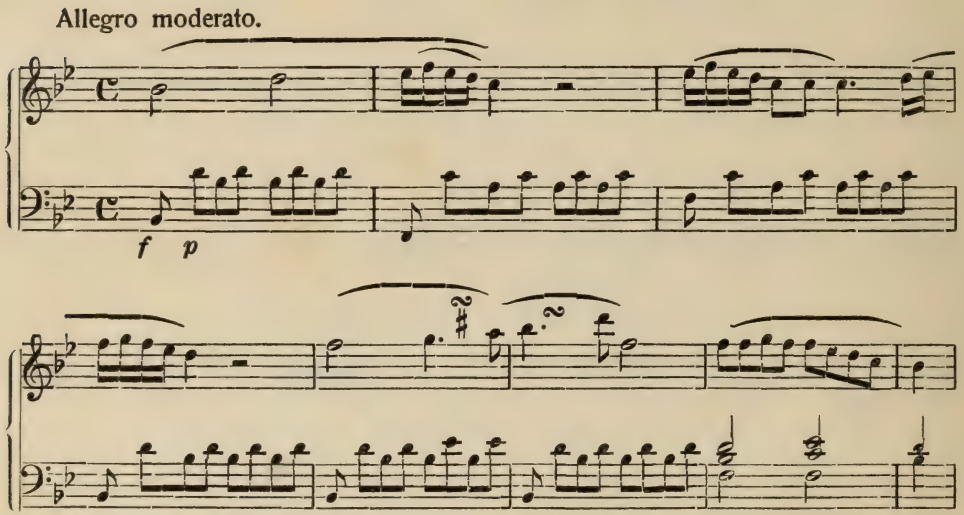
Hier liegt der Kulminationspunkt des Satzes. Die Bewegung stockt. Eine beklemmende Stille entsteht, in der die gestoßenen Einzelklänge wie stammelnde, hastig geflüsterte Worte stehen. Da tönt, wie aus der tiefsten Tiefe heraus das Horn, das die Streicher in ruhendes Gleichmaß umdeuten. Ein Boden ist da, der die entgleitenden Kräfte wieder bindet, auf dem sich nun der alles aussprechende Zwiegesang beider Instrumente erhebt:



Es ist ein tiefes, menschliches Erleben, das hinter diesem Satze steht. Es gibt wenige, in denen alle Schleier so gefallen scheinen wie hier. Was sonst die Entfaltung der Elemente durchdringt und nur immer wieder durch sie hindurchblickt, hat sich hier hoch über sie hinaufgehoben. Die Entwicklungslinie dieses ersten Teils schwingt in einem zweiten, größeren Bogen aus. In ihm ist noch eine Stelle, deren Unmittelbarkeit sie als einen Gipfel subjektiver Aussprache erscheinen läßt: die Kadenz. Auch hier hat Mozart eine Praxis

des Jahrhunderts verinnerlicht; aus der großen Geste des Virtuosen wird eine letzte, gelöste Sprache des Menschen.

Was hier an einem vereinzelten Höhepunkt des Ausdrucks sichtbar wird, zieht sich in geringeren Intensitäten und kleineren Zusammenhängen durch Mozarts Instrumentalmusik überhaupt. Die dunklen Bezirke der Seele nicht nur auszusprechen, sondern durch das Aussprechen zu überwinden, steht über vielen seiner Themen als verborgene Forderung. Und wo diese Überwindung sich nicht als lebendige Entwicklung vor unseren Augen vollzieht, sondern schon im erklingenden Thema abgeschlossen ist, wo er erst zu schaffen beginnt, um Überwundenes in der Musik zu bergen, da bleibt für uns auf den ersten Blick nicht mehr als die Erscheinung des Klanges. Und man möchte eine Linie wie dieses Thema aus der Violinsonate in B-dur (Köchel 378) für lieblich oder anmutig halten:



Ich stelle es noch in diesen Zusammenhang, weil es mir ein Letztes über Mozart zu sagen scheint. Der klare Aufstieg des ersten Taktes bricht in der ornamental gelösten Bewegung jäh ab; auf den Anlauf antwortet müde Resignation. Sie verstärkt sich in der doppelten Wiederholung dieser abwärts gewendeten kleinen Bewegung, die als Endung aus der Form herauswuchs, nun aber zum reinen Inhalt

wird. Da wird die Linie neu und kraftvoll gefaßt: sie steigt an bis zur Oktave und gipfelt in dem siegenden, ruhenden Quartsextakkord des vorletzten Taktes. Alles das ist eingebettet in fließendes Gleichmaß und einen bis zur Süßigkeit gesteigerten Wohllaut des Klanges, aus dem die tiefe Entsagung der ersten Takte unendlich schmerzlich herausleuchtet. Die Sonate entstand in Salzburg in Mozarts dunkelster Zeit: ein Jahr vor dem Bruch mit der Heimat.

Alle Grenzen des Inhalts sind in Mozart durch ein Gemeinsames gebunden: den elementaren Grundcharakter seiner Musik. Der Begriff elementar ist hier im weitesten Sinne gefaßt: alle Inhalte gehen in die Elemente auf, gehen in sie ein. Das gibt Mozarts Musik einen Grad von Reinheit und Abgelöstheit, welcher einen unmittelbaren Vergleich nur noch mit Bach zuläßt. Beethoven hat ihn nur auf einer (späten) Stufe seiner Entwicklung erreicht und aus Notwendigkeit wieder preisgegeben. Für Mozart aber war diese elementare Reinheit nicht ein Ziel sondern ein Zustand. Er lebte in ihr. Er schuf aus ihr heraus und in sie zurück. Sie rückt seine Musik ab von Ringen und Wachstum, leitet sie zu ihrem Urgrund zurück, nimmt alles in sich auf und schmilzt es ein. Selbst eine so primitive, in einer äußeren, stofflichen Schicht der Musik wurzelnde Formel wie die Kadenz des Konzerts wird tönend, geweitet, raumhaft. Alles geht ein in diese höhere Einheit, verschmilzt mit ihr und verliert seine Haftpunkte. Über dem in der Not des Tages, im Elend des Menschlichen Versinkenden wölbt sich das Werk wie eine zu den Sternen aufragende Kuppel.

Diese abgelöste Reinheit der Musik bedingt ihren polaren Gegensatz: die Fülle und Mannigfaltigkeit des Lebens. Die wölbende Kuppel umschließt den denkbar größten Raum. In ihm ruhen die großen Symbole der letzten Jahre, deren Spannweite alle früheren Werke in sich aufzusaugen scheint: die drei großen Symphonien, die letzte Kammermusik, das Requiem und die großen Musikdramen. Sie alle streben voneinander fort zu einer Art von Synthese. Die durch die drei Symphonien umschriebenen Ebenen fassen alle Möglichkeiten zusammen, welche die Gattung, wie Mozart sie sah, überhaupt nur für ihn enthalten konnte. Am deutlichsten wird diese Verschmelzung der Gegensätze da, wo sie das Leben selbst in seiner vollen Unmittelbarkeit sichtbar macht: in den Opern. Figaro, Don Giovanni und die Zauberflöte (ein paar Stücke aus der Entführung

und die Ensemblesätze aus „Cosi fan tutte“ kommen hinzu), — was gibt es an Leben, was nicht in ihnen irgendwie gehalten und gestaltet wäre? Wieder treten Figaro und Don Giovanni enger zusammen. Sie gleichen den Hemisphären, die, eins in sich selbst, nacheinander im Lichte liegen. Es sind dieselben Menschen, die gleichen Kräfte, die nur gegensätzlich erscheinen, weil sie dem Blick die verschiedenen Seiten ihres Wesens darbieten. Und ist es im Don Giovanni der potenzierte, dämonisch gesteigerte Einzelmensch, der zerschmettert wird, weil er zu den Wolken aufragen muß, so ist es im Figaro der Mensch als Vertreter der Gattung in der ganzen Fülle seines Wesens. Was steht da in den sieben Menschen im zweiten Finale vor uns an Seelengröße und Gemeinheit, an Brutalität, Hinterlist, Verschlagenheit, Wille, Kraft, Anmut, Reinheit? Hier ist der Mensch nicht auf eine Formel gebracht und die Aktschlüsse zeigen die Ungelöstheit, Verworrenheit, die bedrängende, beängstigende Fülle des wirklichen Lebens, vor dem man die Augen schließen möchte, weil es zu stark ist. An keiner Stelle der Operngeschichte aller Zeiten und Länder gibt es etwas, das damit verglichen werden könnte. Von hier aus erscheint Mozarts Verhältnis zu den Gattungen, Formen und Stilen in letzter Deutlichkeit. Seine scheinbar unbegrenzte Kraft, Gegensätze zur Einheit umzuschmelzen, bindet die heterogensten Elemente, macht auch aus der polyphonen Klaviersonate, die von der Fuge in konzertierende Bewegung umbricht, ein Kunstwerk von höchster Einheitlichkeit. Mit derselben Lautlosigkeit wachsen Musikdrama und Opera buffa zusammen. Ihrer Bruchstelle im Don Giovanni: den Begegnungen Leporellos mit Elvira in der Registerarie und am Anfang des zweiten Aktes liegt eine (der Opera buffa geläufige) Gefühlsroheit zu Grunde, welche die Musik keinen Augenblick aufkommen läßt.

Mozarts Stellung in der Entwicklung zu bezeichnen, war anfangs versucht worden. Immer deutlicher wurde der abschließende, zusammenfassende Charakter seines Werkes. Was er abschließt, ist ein Jahrhundert, eine Phase mehr der Kultur — als der Musikgeschichte. Es ist das Jahrhundert, an dessen Ende die größte Revolution steht. Die schweren Erschütterungen dieser Zeit, die sich in der Musik Haydns deutlich aussprechen, können nicht an seine Wurzeln rühren. Die mit dem Pathos einer „Sturm- und Drang“-Bewegung beginnende Entwicklung des Neuen Stils in der Instru-

mentalmusik, die in ihm ausschwingt, reicht längst nicht hin, um ihn zu begründen. Auch hier sind es Entwicklungskomplexe von Jahrhunderten, die sein Werk tragen.

Mozart stilgeschichtlich auf eine Formel zu bringen, ist kaum wesentlich. Die Entwicklung, welche er zusammenfaßt, hat alle Merkmale des Barock. Sein Prinzip der geschlossenen Formen, der Auflösung der Fläche bis zu deren Aufgehen in den Raum, der dezentralisierten Kraft, der schweifenden Phantastik, sein Mangel an Konstruktion und Stilisierung stellt sein Werk selbst in den gleichen Zusammenhang seiner Zeit. Er ist die späte, reife Erfüllung des Barockideals. Man hat diese Merkmale auch als romantisch bezeichnet; das liegt in gleicher Richtung und stellt denselben entscheidenden Gegensatz fest: zum klassischen Stilprinzip. Mit dem hat Mozarts Kunst nichts gemein. Der Beethoven der Fünften Symphonie bezeichnet eine neue Ebene in der Geschichte der Stile, den nächsten, entgegengesetzten Ausschlag des Pendels.

Diese neue Ebene wurde (trotz aller Gegensätze, die sich noch auftaten) die Basis des 19. Jahrhunderts. Hier entsteht ein neuer Zusammenhang. Wenn wir heute über Mahler und Bruckner und Brahms durch dieses Jahrhundert zurückschreiten bis an seine Wurzeln, so endet dieser Weg in Beethoven. Noch in ihm haben und meinen wir uns selbst. Mozart aber (wenn wir ihn nicht zeitlos suchen in seiner Fülle wie Goethe) lieben wir, wie wir Bach lieben: als ein Entferntes, Abgelöstes, Reines, mit der Sehnsucht nach etwas unwiederbringlich Verlorenem.

QUELLEN UND ABBILDUNGEN

MOZART

Irgendwelche besonderen Literaturangaben sind für Mozart entbehrlich, seit die große zweibändige Biographie Jahns in der Neubearbeitung durch Hermann Abert vorliegt (Breitkopf und Härtel).

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Seite

Umschlagbild von A. v. Menzel aus „Friedrich der Große".

1. Franzesco Guardi: Galakonzert in Venedig. München, Alte Pinakothek Phot. Bruckmann-München 8
2. Daniel Chodowiecki: Radierung aus Basedows Elementarwerk . . . 16
3. Jean Baptiste Le Prince: Zeichnung 24
4. Joseph Schütz: Wiener Redoutensaal, aquarellierter Kupferstich . . . 32
5. Joh. Wolfgang Goethe: Zeichnung 40
   Scheideblick nach Italien vom Gotthardt, den 22. Juni 1775.
6. Augustin de Saint-Aubin: Le bal paré, gestochen von Duclos . . . 44
7. Antoine Watteau: Zeichnung, radiert von Francois Boucher 48
8. A. v. Menzel: Don Juan, Pastellskizze 56

Die Tafeln 2, 3, 4, 6, 7, das Umschlagbild und die Vignetten wurden nach Vorlagen, die das staatliche Kupferstichkabinett in Berlin freundlichst zur Verfügung stellte, wiedergegeben; für Genehmigung der Wiedergabe der Originale Menzels habe ich Herrn Geh. Rat Prof. Dr. O. Krigar-Menzel in Berlin bestens zu danken.

Vignetten

Antoine Watteau, Zeichnung, radiert von Francois Boucher 7
Salomon Geßner, Radierung 23
A. v. Menzel, Lithographie 47
Salomon Geßner, Radierung 61

KULTURGESCHICHTE DER MUSIK IN EINZELDARSTELLUNGEN

VON

HANS MERSMANN

BEETHOVEN
DIE SYNTHESE DER STILE

mit 6 Tafeln und 2 Vignetten
br. 2.— M., Pappband 2.50 M., Halbleinen 3.— M.

DAS DEUTSCHE VOLKSLIED

mit 11 Tafeln und 9 Vignetten
br. 2.— M., Pappband 2.50 M., Halbleinen 3.— M.
Beiheft 1: Liebeslieder 0.50 M.

MUSIK DER GEGENWART

mit 8 Tafeln
br. 2.— M., Pappband 2.50 M., Halbleinen 3.— M.

AUS EINEM VORWORT

Es kann sich nicht darum handeln, Forderungen aufzustellen, Wegweiser zu errichten, für einen Stil neu einzutreten oder einen überwundenen mit Geringschätzung abzulehnen; sondern ich versuche Kunstwerke verschiedenster Ausdrucksrichtungen neu auf mich wirken zu lassen, wesentliche Kräfte neu aus ihnen herauszulösen.

AUS EINER BESPRECHUNG

.... Mersmann's Musik der Gegenwart, in der er, ein feinfühlig Empfindender, behutsam und vorsichtig und doch mit wissenschaftlich geschultem Blick das seltsame Triebleben bloßlegt, aus dem heraus die Musik der Gegenwart entsprungen ist. Ebenfalls sucht er in einer Monographie Beethoven, die Synthese der Stile zu zeigen, wie bei Beethoven Mensch und Künstler ineinandergreifen und wie aus Bedingt- und Gebundenheit seiner früheren Werke heraustretend mit der zunehmenden Intensivierung des Innenlebens seine Kunst schließlich die ungeheuersten Weiten überfliegen konnte. Ein weiteres Heft Mersmann's, wie die vorher genannten mit fein ausgewähltem Bildschmuck versehen, behandelt in liebevoller Weise Das deutsche Volkslied nach Wesen, Begrenzung, Quellen und Organismus. Arnold Schering.

DAS BÜCHERVERZEICHNIS

des Verlages unterrichtet über weitere, darunter auch musikwissenschaftliche Veröffentlichungen. Es ist zu beziehen durch jede Buchhandlung oder direkt vom

VERLAG JULIUS BARD, BERLIN W 15

LIBRARY
OHIO
DEC
19

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

ML
410
M9 M47
1925

Music

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 09 20 02 011 2